هذه المجلة، هذا العدد

تستأنف مجلة «آفاق» صدورها بملفّ يضم دراسات وأبحاثاً حول السرد العربي والمغربي، بعد أن توفرت لذلك الشروط المادية والمعنوية وتحققت الغاية واستقر الهدف، إذ تمكن المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب من استقطاب أقلام باحثين ونقاد مغاربة وعرب لهم مشروعهم في المساءلة والتنظير. كما يصدر هذا العدد مشفوعاً بملف تكريم أخينا وصديقنا الكاتب الروائي والقاص الأستاذ محمّد زفزاف الذي نعتزّ بانجازه السّردي وتراكماته الإبداعية على مدى ثلاثة عقود في عدة حقول بما في ذلك الشعر والترجمة والصحافة الأدبية إلى جانب القصة والرواية.

والمكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب إذ يقبل على إخراج عدد **62/61** المزدوج من مجلة «آفاق» إلى النور وإلى التداول القرائي والنقدي والمعرفي يأمل، ضمنياً، المراهنة على ضمان صدور هذه المجلة باقتراح موضوعات ومحاور تهمّ النقلة النوعية التي يشخصها الفكر النقدي المغربي والعربي الجاد في مجال الأدب التخيلي، قديمه وحديثه والمعاصر منه بصفة أساس نظراً لقيمة ما يمثله المشروع الثقافي لكافة المساهمين في هذا العدد وسواه من الأعداد التي يخطط اتحاد كتاب المغرب لإصدارها بانتظام على مدى السنة المقبلة ولقيمة المساهمين في ملف تكريم المبدع محمد زفزاف الذي حرص المكتب المركزي على ضمان ثرائه وغناه التحليلي والثقافي والإنساني من خلال الدراسات والشهادات التي قدمها النقاد والمبدعون من أصدقائه ومجايليه. ونأمل في اتحاد كتاب المغرب أن تخرج كل مواد التكريمات التي ينظمها المكتب المركزي إلى التداول، كما هو الأمر بالنسبة إلى تكريم الأستاذين محمد القاسمي وحسن المنيعي وتكريم الفقيه العلامة المرحوم الأستاذ محمّد المنوني.

إن مجلة «آفاق»، بهذا المعنى، ورش مفتوح وفضاء مشرع على الأسئلة والتصوّرات بقدر ما هي، في نفس الوقت، خيمة للقاء والعناق والتأسيس نسير فيها على هدي من إصرار مؤسسيها ومديريها وكتابها ومبدعيها منذ أن وضع لبناتها أستاذنا الفقيد العزيز محمد الحبابي وتبناها أستاذنا عبد الكريم غلاب أطال الله عمره ثم جاء أستاذنا محمد برادة ورسّخ توجهاتها وهي تصدر في شكل أعداد خاصة كان لها تأثيرها في النسق النقدي المغربي والعربي، خاصة منها أعداد الرواية وتحليل السرد، دون أن ننسى أعداد ملفات القصة والشعر في المغرب، كما لا ننسى ما حققته مجلة «آفاق» في مرحلة أساتذتنا وإخواننا أحمد

اليبوري ومحمد الأشعري وعبد الرفيع جواهري، باعتبار البعد التداولي والوظيفي لقيمة ما تضمنته أعداد «آفاق» التي صدرت خلال توليهم رئاسة اتحاد كتاب المغرب، ونتذكر في هذا المعنى عدد «الرواية في المغرب» وعدد «المدينة والتشكيل» وعدد «الحركات الأصولية في المغرب العربي» وعدد «المجتمع المدني» وعدد «النقد القصصي في المغرب». ومجلة «آفاق»، إذ يصدر عددها هذا، الخاص بالسرد وتكريم محمد زفزاف، يراهن، كما أسلفنا في البداية، على منحها أصالتها وهويتها وامتداداتها، بل ضرورتها في منح اتحاد كتاب المغرب وفروعه التي تأسست واعضائه من كتاب ونقاد ومبدعين في كل مجالات الأدب السردي والشعري تلك العضوية اللاّزمة في الإنصات إلى إيقاع الثقافة المغربية والعربية من خلال مشكلاتها وانشغالاتها، إلى جانب تبنّي قناعات هؤلاء الكتاب في المغامرة الإبداعية المشرعة على الغواية والمغايرة والحداثة المقنعة بجدوى الكتابة في زمن تهدده الرغبة وتتقوض فيه الهوية وتتلاشى.

أملنا أن يجد هذا العدد طريقه إلى القارىء والمهتم بحقل السرد والسرد المغربي بالخصوص من خلال الدراسات التي يتضمنها وملف تكريم الأستاذ محمد زفزاف. وسنكون، في اتحاد كتاب المغرب، مستعدين وساهرين ومنصتين إلى كل اقتراحات أعضاء الاتحاد للتفكير في إصدار أعداد أخرى تهم الإبداع والفكر والثقافة في المغرب والعالم. ذلك أن «آفاق» جزيرتنا الآمنة التي اعتدنا أن نأوي إليها في أرخبيل المجلات الجادة التي تصدر في المغرب بعزيمة فذة، تنير الطريق وتسهّل التلاقي وتضمن الشعور بالاطمئنان إلى أن المشروع الثقافي والإبداعي والفكري للمغاربة، بجميع أجياله ورموزه، لايذهب سُدى.

هيأة التحرير

بيان القراءة عند ابن المقفع

(من خلال عرضه لكتاب كليلة ودمنة)

سعيد يقطين

1 ــ النص والمناصّات الخارجية :

1.1 ــ لا يكاد كتاب من الكتب القديمة أو الحديثة يخلو من مقدمة يصدِّر بها المؤلف (أو من ينوب عنه) كتابه. وفي هذه المقدمة أو التمهيد... يعرِّف الكاتب بمصنفه أو مؤلفه، مبينا ما سيعالجه فيه من قضايا، وما يتناوله فيه من أبواب ومسائل. تتعدد أنواع المقدمات، وتتفاوت بين الطول والقصر، كما تتنوع طرائق تقديمها للكتاب أو المصنف. وقد يكتبها صاحب النص نفسه، كما قد يضطلع به كاتب غيره.

كل هذه السمات التي تتميز بها مقدمات الكتب، حذت بالعديد من الدارسين اليوم إلى اعتبارها خطابا له هويته وطبيعته الخاصة التي تميزه عن غيره من الخطابات في تعددها واختلافها عن بعضها البعض. كما دفعهم الحرص على الكشف عن آلياتها وخصائصها إلى تناولها بالبحث والدرس، شأنها في ذلك شأن باقي الخطابات التي يتعهدها الباحثون حاليا بالتحليل انطلاقا من إجراءات محددة، وافتراضات خاصة، بهدف الوصول إلى ثوابت كلية لها كفايتها النظرية والعلمية، وقدرتها على الوصف والتفسير. إذا كان بعض الباحثين يتعامل مع هذه المقدمات باعتبارها نوعا خطابيا خاصا كما يفعل هـ. متيران حين يقدم على تحليل «خطاب المقدمات»(1)، فإن آخرين ينظرون إليها بصفتها نوعا من أنواع «التفاعل النصي»، وينظرون إليها في ذاتها أو في علاقاتها بالنص(2).

---

(1) - H. Mitterand, Discours du roman, Puf, 1980

(2) - G. Genette, Palimpsestes, Seuil, 1983

2.1 ــ بالنسبة إلينا سنتعامل مع مقدمات كتاب كليلة ودمنة باعتبارها «مناصات»(3) أو موازيات نصية تتطلب منا الدراسة والتحليل تماما مثل النص. هذه المناصات كنت قد وقفت عليها في انفتاح النص الروائي، ولكنني تعاملت معها وهي تتحقق داخل النص. وهنا سأنظر فيها باعتبارها «مناصات خارجية» لأنها جاءت مستقلة عن النص. وسيكون من الضروري ونحن نحاول البحث في بنية «كليلة ودمنة» الحكائية والسردية أن نتوقف قليلا أمام مناصاتها لما لها من قيمة خاصة واستثنائية.

لا يمكن لأي كان أن ينكر ما لـ«المناصات» من أهمية قصوى، وإن كانت تبدو لنا أحيانا هذه المناصات غير ذات جدوى. فالقارىء قبل أن يتعامل مع النص كيفما كان نوعه، يشرع في قراءة هذه المناصات لتحصيل فائدة خاصة عن النص. كما أننا أحيانا قد لا نعير أي اهتمام لهذه المناصات، أو أننا نتعامل معها تعاملا بسيطا فيكون لذلك أثره في فهمنا للنص ومختلف أبعاده فلا نلتفت إلى مقاصد النص الكامنة أو الظاهرة وذلك بطبيعة الحال تبعا لخصوصية هذه المناصات أو طبيعتها التي تختلف باختلاف الكتاب والنصوص.

3.1 ــ بهذا الهاجس، ومن هذا المنطلق، نسعى في هذا البحث إلى تناول «عرض» عبد الله بن المقفع لكتاب كليلة ودمنة، ونبغي من وراء ذلك معاينة العلاقة القائمة بين النص والمناص، وذلك من خلال تحليلنا لـ«المناص» باعتباره نصا على المستوى الدلالي لتشخيص ما يطرحه من قضايا فكرية وثقافية، وعلى المستوى التركيبي لنقف على أسلوب الكتابة السردية عند ابن المقفع، وطرائق تقديمه لأفكاره، كل ذلك في علاقته بالنص (كليلة ودمنة) الذي جاء المناص تقديما له، ومدخلا إليه.

2 ــ من «قصة الكتاب» إلى كتاب القصة :

1.2 ــ سبعة مناصات خارجية : لقد أتيح لكتاب «كليلة ودمنة» من الذيوع والانتشار ما لم يتح إلا للنادر من الآثار. ترجم إلى العديد من اللغات، ويطبع وبشكل دائم طبعات عديدة، وتكتب حوله وفي كل اللغات دراسات كثيرة العدد ومتعددة المقاربات والرؤيات. لذلك لا غرو أن نجد مناصاته الخارجية تتعدد

---

(3) سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، 1989.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

بتعدد الترجمات والطبعات. وبالنسبة للطبعة التي نعتمد في هذه الدراسة(4) نجد أنفسنا أمام سبعة مناصات خارجية، نقسمها إلى ثلاث مجموعات على التوالي :

أ) 1 ــ مقدمة ناشر هذه الطبعة الجديدة.
2 ــ خلاصة ترجمة عبد الله بن المقفع.
3 ــ مقدمة صاحب النسخة.

ب) 4 ــ مقدمة كليلة ودمنة لعلي بن الشاه الفارسي.
5 ــ باب بعثة الملك كسرى أنوشروان لبرزويه المتطبب إلى الهند في طلب كليلة ودمنة.
6 ــ باب برزويه المتطبب.

ج) 7 ــ باب عرض الكتاب لابن المقفع.

نلاحظ من خلال هذه المناصات الخارجية أولا أنها متفاوتة زمانيا. أي أنها تذهب من العصر الحديث (مقدمة الناشر) إلى أقدم العصور (ما كتبه بزر جمهر وزير كسرى). كما أننا نلاحظ ذلك بجلاء من خلال تعدد كتاب هذه المناصات، وهم :

1 ــ الأب لويس شيخو اليسوعي.
2 ــ صاحب النسخة (مجهول الاسم).
3 ــ علي بن الشاه الفارسي (واسمه في بعض الطبعات بهنود بن سحوان).
4 ــ بزر جمهر وزير كسرى.
5 ــ برزويه المتطبب.
6 ــ عبد الله بن المقفع.

نلاحظ أن هذه المناصات تختلف بحسب الزمان والكُتاب. وعندما نتأمل في طبيعة هذه المناصات الخارجية نجد اختلافها في الزمان يجلي لنا صورة الكتاب وقصته التي تشكلت عوالمها في مقاومته عوامل الاندثار، وانتقاله من فضاء ثقافي إلى آخر. كما أن اختلافها بحسب الكتاب يبين لنا منظوراتهم إلى خصوصيته، والدور الذي يمكن أن يضطلع به في حال نشره وانتشاره. ويمكننا تقسيم هذه المناصات بحسب نوعيتها إلى ثلاثة أقسام على النحو التالي :

---

(4) كتاب كليلة ودمنة، طبعة الأب لويس شيخو اليسوعي، دار المشرق، 1973، بيروت، الطبعة العاشرة.

أ) مناصات فيلولوجية ــ تعريفية : وندخل فيها المناصات الثلاثة الأولى التي كتبها الناشر وصاحب النسخة. ونجدها جميعا تتعرض لضبط النسخة وتدقيقها. يتحدث في المناص الأول الأب لويس شيخو عن تعدد النسخ ودقة النسخة التي يقدمها، مع بعض الإشارات إلى تاريخ الكتاب وأصوله الهندية، والعمل الفيلولوجي الذي أقدم عليه بعض المستشرقين في العثور على نسخ الكتاب وطبعها. أما في المناص الثاني فهو يعرف بالمترجم عبد الله بن المقفع. ونجد أنفسنا في مناص صاحب النسخة أيضا أمام عمل شبيه بعمل الفيلولوجي، فهو يبين قيمة الكتاب، ويكشف على ما يشتمل عليه من أبواب. وبعد إثباته لأبواب الكتاب الأربع عشرة يسجل قائلا «فما نقص من هذه الأبواب فهو ساقط منه، وما زيد فيها فهو شيء ألحق به» (ص 6).

ب) مناصات تاريخية ــ سيرية : تحضر هذه المناصات في المجموعة الثانية التي تحمل الأرقام (4–5–6)، وتشترك جميعا في تقديم إفادات ومعلومات تاريخية حول أسباب تأليف الكتاب في الهند من لدن الفيلسوف بيدبا للملك دبشليم، وما صاحب هذا التأليف من حوادث وأحداث. ونجد أنفسنا كذلك أمام معطيات تاريخية وسيرية تتصل بكيفية انتقال الكتاب من الهند إلى فارس، مع تسجيل المخاطر التي تجشمها برزويه الطبيب لنسخ الكتاب، وأخيرا تدوين لسيرة برزويه وأعماله.

ج) مناص توجيهي ــ نقدي : وهو المناص الأخير الذي كتبه بن المقفع، وعليه سيكون مدار بحثنا وتحليلنا، وسنبين لماذا نعتناه بهذه الصفة، ونكشف عما يختلف به عن بقية المناصات، وخصوصيته الدلالية والتركيبة والنصية.

قليلة جدا ونادرة مثل هذه الكتب التي تعرف هذا النوع والكم من المناصات المختلفة. ولعل من أهم الخاصيات التي أعطت لكتاب كليلة ودمنة هذه السمات التي يكاد ينفرد بها هو تحوله من «كتب قصص» إلى «**كتاب له قصة**» أو من كتاب له قصة، حاولت المناصات التاريخية «حكيها» إلى كتاب قصص يضطلع هو بحكيها سيّان.

حاولت المناصات الفيلولوجية أن تبرز لنا أن ما نقرؤه هو النص الأصل أو القريب منه. وحاولت المناصات التاريخية أن تحكي لنا قصة تأليف الكتاب وأسبابه، وقصة انتقاله من موطنه الأصلي وترجمته، وتحكي لنا أيضا عن بطولة المؤلف وبطولة الناقل لما بينهما من سمات مشتركة. غير أن المناص التوجيهي لابن المقفع فتكمن خصوصيته في أنه لا يحاول أن يقول لنا إن ما نقرأ هو النص الأصل،

أو يحكي لنا قصة الكتاب لنستمتع ببطولات المؤلف والناقل، قبل أن ندخل إلى عوالم النص، ولكنه يوضح لنا الطابع الخاص للكتاب، ويوجهنا إلى **كيفية قراءة** النص، و**الإفادة** منه.

إننا من المناصات الفيلولوجية إلى المناص التوجيهي، مرورا بالمناصات التاريخية نجد أنفسنا ننتقل زمانيا ومعرفيا من تاريخ النص السحيق والخارجي عنه إلى راهن القراءة، هنا والآن. من الخارج المحيط، زمانيا، بالنص إلى الداخل الذي يمكننا من «**مفاتيح**» دخول النص، والاستفادة منه معرفيا. إننا بتعبير آخر، نجد أنفسنا ننتقل من الفضاءات البعيدة المحيطة بالنص إلى «**عتبته**» التي تمكّننا من الدخول إليه من خلال المناص التوجيهي الذي نعتبره، بالقياس إلى المناصات الأخرى، مفتاح النص.

2.2 ــ قصة الكتاب : يبدو لنا كتاب كليلة ودمنة، من خلال المناصات التاريخية، بطل قصة لها بداية ولها نهاية. تمتد هذه القصة في الزمان، ويتسع مجال فضائها من الهند إلى بلاد فارس. ذلك ما سنحاول الوقوف عنده الآن من خلال إبراز أهم ثوابت هذه القصة، ليتضح لنا تميز مناص بن المقفع، وتظهر لنا قيمته الخاصة.

1.2.2 ــ التأليف : يظلم الملك دبشليم رعيته. يستنكر الفيلسوف هذا الظلم، ويخاطب الملك بجرأة وشجاعة فيكون مآله السجن، ويستمر الملك على حاله. بعد مدة، تفكر الملك في حركة الفلك والكواكب وتدبر «فغرق في الفكر، فسلك به إلى استنباط شيء عرض له من أمور الفلك والمسألة عنه» (ص 17)، فتذكر ما خاطبه به الفيلسوف بيدبا، فارعوى عن غيه، وتاب إلى رشده. أطلق سراح الفيلسوف وقرّبه وائتمر بأوامره. فتغيرت البلاد والعباد. وكان بعد ذلك أن طلب منه تأليف كتاب يخلد به ذكره كما فعل آباؤه وأجداده : «وقد أحببت أن تصنع لي كتابا بليغا تستفرغ فيه عقلك، يكون ظاهره سياسة للعامة وتأديبها ولأخلاق الملوك وسياستها للرعية على طاعة الملك وخدمته، فيسقط بذلك عني وعنهم كثير مما يحتاج إليه في معاناة المُلك. وأريد أن يبقى هذا الكتاب ذكرا على غابر الدهر» (ص 19).

تفرغ بيدبا مدة سنة. ولما أتم تأليفه، جمع الملك حاشيته وأهل مملكته، ونادى في أقصى بلاد الهند ليحضر الناس لسماع الكتاب. قرىء الكتاب بحضرة الملك والشعب. وضح مغزى كل باب للملك، سر الملك لذلك سرورا عظيما، وطلبه

أن يتمنى فتتحقق كل أمنياته. لكن بيدبا لم يطلب من الملك إلا تدوين الكتاب وحفظه في خزائن الملك حتى لا يعلم به أحد وخاصة الفرس، فيخرج الكتاب من بلاد الهند.

2.2.2 ــ النقل : على عكس ملك الهند قبل التحول، كان ملك فارس عاقلا وحكيما وعادلا. سمع عن كتاب «كليلة ودمنة»، فلم يرتح له بال حتى أوفد من يحصل عليه ويحمله إليه. انتدب لهذه المهمة برزويه المتطبب أعقل خاصته ورجال مملكته، وأكثرهم معرفة وحكمة. نجح برزويه المتطبب في الدخول إلى بلاد الهند، وبذكائه وفطنته استطاع النفاذ إلى خزائن الملك الهندي وقام بنقل الكتاب إلى الفارسية، ورحل إلى بلاده غانما ظافرا.

بوصول «كليلة ودمنة» إلى بلاد فارس «أمر الملك أن يحضر العلماء والأشراف، فلما اجتمعوا وعنده برزويه أمر بإحضار الكتب التي قدم بها من الهند، ففتحت وقرىء ما فيها على رؤوس الأشهاد...» (ص 30).

سر الملك، وأمر أن تفتح لبرزويه خزائن الجواهر والذهب... وطلب من برزويه أن يأخذ منه ما يحلو له، وكل ما يرغب فيه. لكن برزويه رغب عن كل ذلك، وطلب من الملك أن يأمر الوزير بزرجمهر بوضع باب يذكر فيه برزويه، وأن يوضع هذا الباب بين تلك الأبواب التي في الكتاب «ليحيا به ذكري ما حييت في الدنيا وبعد وفاتي» (ص 32).

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وضع الوزير الباب وقرىء على رؤوس الأشهاد، ففرح بذلك برزويه، وجعل هذا الباب أول أبواب كليلة ودمنة.

من التأليف (الهندي) إلى (النقل) الفارسي نحن أمام مجموعة من التواترات والحوافز ذات الطبيعة الحكائية التي تبين لنا البعد الذي أومأنا إليه. فبتحول ملك الهند إلى عادل يأمر بتأليف الكتاب. وبسبب كون ملك الفرس عادلا يطالب بإحضار الكتاب. إن طلب «الحكمة» التي هي ضرورة لـ«السياسة» مشروطة بـ«العدل». كما أن «جمع» الحكمة في كتاب هي من مهام «الحكيم» العاقل الذي لا يريد مقابل نشره الحكمة إلا شرف الخلود. إنه لا يرضى بالمال مقابل اضطلاعه بمهمته. كما أن الكتاب في الحالتين (التأليف ــ النقل) يقرأ على رؤوس الأشهاد، وتوضح مقاصده أمام الجميع ثم يؤمر بستره وحراسته كي لا يتعرض للضياع. إنه الكتاب الجامع لمختلف أصناف الحكم، وهو سر العدل (ألم يغير الفيلسوف

المؤلف الملك ؟). هذا الكتاب الجامع لا يمكن إلا أن يحرص عليه الملك كما يحرص على كنوزه وجواهره، ويكلف الحراس الأشداء بالسهر عليه وصيانته، ويقوم ملك الفرس بالعمل نفسه تجاه هذا الكتاب الذي لا يقدر بكنز.

3.2 ــ مفتاح الكتاب : يتحول الكتاب إلى العربية. ويقوم بهذا الصنيع ابن المقفع كما هو معروف ومتداول. إنه بذلك يحمل مواصفات «الحكيم» بيدبا، و«الطبيب» برزويه. ألابن المقفع «الكاتب» «قصة» مع الخليفة (الذي يريد إصلاحه)، أو العادل الذي يود أن «يسرق» له الحكمة ــ المعرفة ليعض عليها بالنواجذ كما فعل دبشليم وكسرى ؟ لنترك للباحثين فرصة الجدل في هذه المسألة. إن ما نميل إليه جازمين، ونحن نتعامل مع الكتاب بمناصاته المختلفة، هو أن ابن المقفع يضطلع بدور الطبيب لكن الخليفة لم يطلب منه ذلك، كما أن عمله نظير عمل بيدبا، وإن لم يطلب منه الخليفة تأليف الكتاب لأن الخليفة ببساطة ليس دبشليم ولا كسرى. لكن قصة الكتاب لم تنته، إذ يأتي ابن المقفع ليقوم بدور مزدوج من خلال نقله الكتاب إلى العربية من جهة، وتقديمه له من جهة ثانية. وهو بهذا الدور يلتقي بالحكيم والطبيب. فالأول «يؤلف» الكتاب، والثاني «يسرق» ــه. وفي سرقته إياه عملية تأليف ثانية : إظهار الكتاب، وجعله قابلا للقراءة والتداول في مرحلة والحفظ في خزائن الملك بعد ذلك. وإقدام ابن المقفع على تعريبه تأليف آخر (نقل الكتاب إلى العربية) والمراد بذلك نقل الكتاب الأصل من الكمون (الاستتار في الخزانة الملكية الفارسية) إلى الظهور أمام الجميع (كل قراء العربية). وكأني به يستشعر أن الكتاب رغم الترجمة وذيوعه سيظل مستغلقا على القراءة والفهم، فقام بالتقديم له. وهو بذلك يكشف الحجب عن الكتاب مرتين، بتعريبه أولا، وبالتقديم له ثانيا. ويبدو ذلك جليا في كون مناصه الخارجي جاء مختلفا عن كل المناصات وكشفا لأسرار الكتاب، وإزاحة لكل الأقفال التي تحجب جوهره وتخفي كوامنه ومقاصده. وإذا ما عدنا إلى قراءة قصة الكتاب في ضوء نهايته التي نسجلها مع عمل ابن المقفع، ننتهي إلى أن كتاب كليلة ودمنة سواء في نسخته الهندية أو الفارسية ظل «السر المخزون» في الخزانة الملكية، لا يطلع عليه أحد. وحتى لو تم الاطلاع عليه، فلن يفهم منه شيء. ويأتي ابن المقفع ليكشف الكتاب (تعميمه بواسطة التعريب) ويزيل عنه سره الداخلي (كتابة مقدمة عنه) وبذلك يمكننا فعلا أن نتحدث عن نهاية الكتاب وقد عرف «تحولا» من الخفاء إلى التجلي، ومن الغموض إلى الوضوح. هذا التحول اضطلع به ابن المقفع

على أحسن وجه، فكان بذلك «بطلا» لا يقل مغامرة عن برزويه، ولا جرأة من بيدبا.

إن بطل تلك القصة المحتملة، يبدو لنا من خلال تقديمه للكتاب مفكرا عميقا، ومنظرا دقيقا. ومجمل تأملاته في الكتاب وفي كيفية قراءته تجعله من منظورنا صاحب «**بيان للقراءة**» علينا أن نتدبره، ونتأمل فيه لنعاين تصورا متكاملا، ورؤية ثاقبة للقراءة ولطبقات القراء، وأنواع القراءات. وسيتأكد لنا ذلك بصورة أوضح وأجلى عندما نعاين أن «بيانه» هذا صار نصا نموذجا يحتذى، وأنموذجا نصيا يحاكى، أي أن هذا المُناصّ تحول إلى نص مُتعلّق به من قبل مُناصَّات متعلِّقة، ستبرز في فترات طويلة في الزمان النصي العربي. وذلك ما سنحاول الوقوف عليه من خلال النقط التالية :

1.3.2 ــ اللهو / الحكمة : يبدأ ابن المقفع مقدمة الكتاب بالإشارة إلى أن حكماء الهند على غرار العلماء «من كل ملة وأهل كل لسان يلتمسون أن يعقل عنهم...» (ص 51)، وهم يتفننون في بناء أصناف من الحيل التي تمكنهم من «إخراج ما عندهم من العقل حتى كان من تلك الحيل وضع بليغ الكلام ومتقنه على أفواه البهائم والطير، فاجتمع لهم بذلك خلال» (ص 51).

يركز ابن المقفع هنا على الدور الذي يضطلع به الحكماء لانجاز وظيفتهم في المجتمع. غير أن تلك الوظيفة يمكن أن تتحقق من خلال انتهاج طرائق شتى. هذه الطرائق يسِمُها ابن المقفع بـ«الحيل»، وهي التقنيات التي يتم ابتداعها لتحقيق المراد. من بين هذه الحيل أو التقنيات المسلوكة صوغ الكلام السامي والرفيع على ألسنة الحيوان. تضعنا هذه التقنية أمام مفارقة كبرى، قوامها التناقض الصارخ بين «**القول**» (السامي) الذي لا ينطق بمثله في الغالب إلا خواص الناس وبلغاؤهم، و«**القائل**» (المنحط) الذي يتنزل في هذه الحالة إلى أدنى مرتبة (عالم الحيوان). ولا يمكن لهذه المفارقة إلا أن توازيها مفارقة أخرى تتصل بأنماط الكلام، وتزدوج إلى ثنائية تقليدية ينقسم بمقتضاها الكلام إلى جد وهزل. وهذه الثنائية بقدر ما تتصل بطبيعة الكلام، فإنها ترتبط أيضا بطبيعة القراء. ويعبر ابن المقفع عن ذلك خير تعبير في وصف الكتاب بحسب تلك المفارقة بقوله : «وقد جمع هذا الكتاب **لهوا وحكمة**، فاجتباه **الحكماء** لحكمته، **والسخفاء** للهوه» (ص 51).

لقد دفع وقوف ابن المقفع عند تلك المفارقة المركزية (القول / القائل) إلى

محاولة تشخيصها، والتنبيه إلى طابعها المزدوج، وما يمكن أن تتولد عنه من مفارقات، إذا لم يتم فهم طبيعتها، وتدقيق وظيفتها. وكان لزاما أن تنجم عن ذلك مواقف من القراءات الممكنة وأنواعها المختلفة، وطبقات القراء المتباينة. ويتحقق كل ذلك في علاقته بالنص من حيث بنيته وأغراضه ومقاصده. وإذا كان الكاتب قد نبه في البداية إلى طابعي الجد والهزل، والحكمة واللهو، باعتبارهما نتاج تلك المفارقة، نجده يذهب أبعد من ذلك إلى طرح ثنائية ثالثة تتصل بالنص من جهة، وشكل تلقيه من جهة ثانية. ونتبين أن هذه الثنائية تندمج فيها الثنائيتان السالفتان، ونقصد لك ثنائية الباطن والظاهر. تستلزم هذه الثنائية الجديدة الانطلاق من المفارقة المركزية نفسها، والنظر إليها من خلال بعد آخر يتصل بطرائق التلقي مع التساؤل عن دواعي اصطناع تلك الحيلة من قبل الحكماء للكشف عن «السر» الكامن وراء جعل «بليغ الكلام» يتجسد من خلال «لسان البهائم» ؟

3 ـــ الظاهر / الباطن :

يستنتج ابن المقفع، وهو يشير إلى أبعاد هذه التقنية أن وراءها أغراضا ومقاصد محددة، ويعمل على تنبيه القارىء إليها من خلال قوله : «فمن قرأ هذا الكتاب، فليعرف الوجه الذي وضع عليه» (ص 51). إن هناك وجها محددا للكتاب، وبدون التساؤل عن «الوجه» الحقيقي المقصود، لا يمكن حل تلك المفارقة، أو فك المعضلة التي يبنى عليها الكتاب. ويسعى ابن المقفع إلى الكشف عن الوجه الذي وضع عليه الكتاب بتنبيه القارىء إلى ضرورة ألا يجعل «همه بلوغ آخره، ليعرف إلى أي غاية يجري مؤلفه فيه، وأي شيء يخشى منه، عندما نسبه إلى البهائم، وأضافه إلى غير مفصح» (ص 52)، لأنه متى فعل ذلك، وجعل همه الوصول إلى نهاية القصة، «ولم يدر ما أريد بتلك المعاني... ولا أي نتيجة تحصل له من مقدمات ما يصفه هذا الكتاب، فإنه ولو استتم قراءته إلى آخره دون معرفة ما يقرأ منه لم يعد عليه شيء يرجع إليه نفعه» (ص 52).

إن ابن المقفع يحدد هنا أفق انتظار القراءة، ويرى ضرورة دخول القارىء إلى عالم كليلة ودمنة، وهو مجهز بتصور خاص عن النص. أما إذا تعامل معه كنص سردي، على غرار مختلف الأعمال الحكائية، فلن يصل إلى حل المفارقة، أو فهم المراد من النص. يمكن لتتبع البرنامج الحكائي أن يوصل القارىء إلى نتيجة خاصة ترتبط بتوالي الأحداث، وتسلسلها، ويساعده على فهم القصة أو مادتها الحكائية

بناء على ذلك، ولكنه لن يوصل إلى المدلول البعيد لـ«النص». وذلك على اعتبار أن فهم النص لا يتأتى إلا بتعيين أفق خاص للقراءة.

يرتهن هذا الأفق إلى ضرورة الانطلاق من أن للنص ظاهرا وباطنا. ولا علاقة طبيعية بينهما، لأن المفارقة هي ما يحدد هذه العلاقة. يقول ابن المقفع : «وكذلك من يقرأ هذا الكتاب، ولم يعلم **غرضه** ظاهرا وباطنا، لم ينتفع بما بدا له من خطه ونقشه» (ص 52) يتحدث الكاتب عن الغرض الظاهر والباطن، وعن ظاهر النص، وما يبدو منه أو يتجلى على مستوى السطح. ولو أردنا إعادة صياغة تصور ابن المقفع لكتاب كليلة ودمنة وفق المفاهيم السردية(5) لوجدنا أنفسنا أمام :

1 ـــ **القصة** : المادة الحكائية : وتتشكل من شخصيات تنتمي إلى عالم الحيوان، وإلى مجموع الأفعال التي تقوم بها في زمان ومكان محددين.

2 ـــ **الخطاب** : طريقة تقديم القصة، أو «الحيلة» كما يستعمل ابن المقفع. يبرز الخطاب في أن الراوي لا يقدم لنا القصة بواسطة السرد فقط، ولكنه يعطي الكلام لشخصياته من خلال العرض. وبذلك يغدو الخطاب بحسب استعمال ابن المقفع يمثل النص «الظاهر». وهذا الظاهر، لم يتحقق في كليلة ودمنة من خلال «العلامات اللفظية» فقط، ولكن أيضا من خلال «العلامات الصورية»، لأن الكتاب كما نفهم من المقدمة، ومن بعض النسخ والمطبوعات كانت تصاحبه صور ملائمة، مستقاة من عالم الحيوان.

3 ـــ **النص** : ويتصل بالبنية الدلالية العميقة التي تتولد من خلال قراءة «**خطاب القصة**» قراءة خاصة ومتعمقة، وبذلك فإن النص وفق هذا التحديد هو عالم الدلالة، أو الغرض «الباطن» الذي يتوجه إليه ابن المقفع بالعناية والرصد.

يتفاعل القارىء مع «**الخطاب**» من خلال عملية القراءة بغايتين، أو أفقين متلازمين :

1 ـــ **فهم القصة** : التي تتقدم إلينا من خلال الخطاب، وذلك عبر إعادة تشكيلها، وملء فجواتها، وترتيب عوالمها لبناء القصة بعد الانتهاء منها.

---

(5) انظر التمييز بين القصة والخطاب والنص في : سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي : الزمن، السرد، التبئير، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدارالبيضاء، ط 1، 1989، ص 50.

2 ـــ **فهم النص** : ويتحقق من خلال استخلاص الدلالات العميقة والباطنة، وراء خطاب القصة، والجواب عن الأسئلة التي تمليها عملية القراءة.

إن فهم النص، والوقوف على ما لم يقله ظاهرا، هو ما يركز عليه ابن المقفع، وينبه إليه. وبحسب أفق القراءة، وتوجهه إلى إحدى الغايتين يمكننا تمييز القراءات وتصنيفها، وتحديد أنواع القراء ومستوياتهم.

يبدو لنا من خلال هذا العرض أن مناص ابن المقفع هو فعلا مفتاح لحل مفارقة النص : فهو يوجهنا في عملية القراءة، إلى الإمساك بالغرض البعيد للنص، ويبين لنا ألا نقف عند سطحه أو ظاهره، وذلك انطلاقا من أن الكتاب ينهض على :

1 ـــ مفارقة مركزية بين «القول» و«القائل» لأنهما من طبيعة متناقضة.

2 ـــ نجمت عن هذه المفارقة ثلاث ثنائيات تتصل بها من حيث الطبيعة والوظيفة : (اللهو / الحكمة) ـــ (الهزل / الجد) ـــ (الظاهر / الباطن).

هذه الثنائيات الثلاث يمكن اختزالها إلى اثنتين أساسيتين تتصلان معا بالخطاب والنص على النحو التالي :

أ ـــ الخطاب : الظاهر / اللهو / الهزل.

ب ـــ النص : الباطن / الحكمة / الجد.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن الخطاب بسبب بعده الظاهر هو موئل الطرف الأول من أي ثنائية، وعكسه النص الذي لا يمكن الانتهاء إليه، وإلى ما يمثله إلا بتجاوز ظاهر الخطاب. ويتضح لنا من خلال هذا التمييز أن الكتاب. وهو ينهض على قاعدة «المفارقة المركزية» وما يتولد منها، **متعدد الدلالات**. ويستدعي هذا التعدد تعددَ القراءات بتعدد أنواع القراء. لكن ابن المقفع، وهو يُقرُّ بذلك، يعمل من خلال تقديمه إلى جعل الكتاب «أحادي الدلالة»، و«أحادي القراءة»، وذلك بانحيازه الواضح إلى قراءة ضد أخرى، وإلى ترجيح «غرض» بدل آخر. وتبعا لذلك فهو يفاضل بين القراءات والقراء، وما ثنائياته إلا خير دليل على ذلك. ويتضح لنا هذا بجلاء في تحديده لقواعد «**القراءة النموذجية**» التي ينحاز إليها، وينتصر لها، وذلك ما يمكن معاينته من خلال النقطة التالية.

4 ـــ القراءة النموذجية :

1.4 ـــ ينطلق ابن المقفع من «المفارقة المركزية» التي تفرضها طبيعة كليلة

ودمنة، ولكنه يعمم تصوره للقراءة، ويجعل ما يستدعيه هذا الكتاب قابلا للتعميم على أي كتاب. ويبدو لنا هذا جليا من خلال صيغه التعبيرية الشاملة على نحو ما نجده في قوله : «ومن استكثر من جمع العلوم، وقراءة الكتب...». إنه يتحدث هنا بإطلاق عن القارىء بوجه عام، ولكنه يخصص عندما يتعلق الأمر بكتاب كليلة ودمنة. ونتبين من هذا التعميم والتخصيص أن لابن المقفع تصورا شاملا للقراءة النموذجية، وطريقة إنجازها لتضطلع بوظيفتها باعتبارها عملية خاصة يقوم بها القارىء وهو يتفاعل مع هذا الكتاب أو أي كتاب.

2.4 ــ الروية : تعتبر الروية من المبادىء الأساسية التي تنهض على قاعدتها القراءة النموذجية. يجعلها ابن المقفع المبدأ الأول، والمدخل الضروري لعملية القراءة. إن الروية نقيض التسرع لأنها تجعل القارىء يتوقف عند كل كلمة وجملة، ويتأمل فيها مبدئا ومعيدا ومتسائلا. وبذلك يتمكن القارىء من تجاوز الظاهر، والمعبر عنه إلى الباطن والمسكوت عنه الذي به يتحقق المراد من عملية القراءة. يقول ابن المقفع : «وقد ينبغي للناظر في كتابنا هذا أن لا يجعل غايته التصفح لتزاويقه، بل ليشرف على ما تضمن من الأمثال حتى يأتي على آخره، ويقف عند كل مثل وكلمة، ويعمل فيها رويته» (ص 57).

تتصل الروية بإدامة النظر في الكتاب، والتماس جواهر معانيه، بهدف النفاذ إلى عمقه. أما القارىء المتسرع، أو الذي يكتفي بتصفح الكتاب، فإنه يقصر عن الإمساك بـ«الغرض المقصود»، وهو باطن النص. يقول متحدثا عن القارىء منبها إياه إلى مقاصد كتاب كليلة ودمنة : «... ولا يظن أن مغزاه إنما هو الإخبار عن حيلة بهيمتين أو محاورة سبع لثور، فينصرف بذلك عن الغرض المقصود» (ص 58). وهو بذلك يومىء إلى أن الحيلة المصطنعة يجب ألا تصرفنا عن التوجه إلى «النص» بالاقتصار على «القصة». وكما تناقض الروية «التسرع»، فإنها تناقض ما ينجم عن التسرع من «الكثرة». يمكن للقارىء المتسرع أن يقرأ كتبا عديدة، لكنه لا يخرج منها بطائل، مادام المبدأ الأساس (الروية) غير متحقق في العملية. ولا يفرق ابن المقفع بين المتسرع والمكثر، يقول : «ومن استكثر من جمع العلوم وقراءة الكتب من غير إعمال الروية فيما يقرأه، كان خليقا أن لا يصيبه إلا ما أصاب...» الرجل الذي اكتشف كنزا وأضاعه، ولم يبق له غير العناء والتعب (ص 52).

3.4 ــ الفهم : إذا كان المبدأ الأول هو الروية للوصول إلى «الغرض

المقصود» (الباطن) من الكتاب، فإن الفهم هو النتيجة الأساسية التي تتولد من ذلك المبدأ. والمقصود به تحصيل المعرفة الباطنة، وامتلاك ما يريد النص إبلاغه. وهذه هي الغاية المركزية التي تنشدها القراءة النموذجية، لأنه بدون تحصيل «الفهم» لا يمكن التأكيد على تفاعل إيجابي مع الكتاب. وحين نعتبر الفهم من مبادىء هذه القراءة، فلأنه يعكس لنا مدى التواصل والتفاعل المتحقق بين القارىء والكتاب. وهو من ثمة يعتبر مدخلا لمبادىء أخرى تأتي في مراحل أعلى. يرتب ابن المقفع هذه المراحل من خلال استعماله مجموعة من المفاهيم التي تبين أن أنواعا من التدرج في التفاعل التام مع الكتاب، من خلال المبدأين الأساسيين الأول والثاني، كما يبدو لنا ذلك من قوله : «ثم إن العاقل إذا **فهم** هذا الكتاب، **وتفقهه، وبلغ نهايته وعلم** ما فيه...» (ص 53).

واضح من خلال توظيف «ثم» أن هناك مسافة بين الأفعال المتحصلة من إعمال الروية التي تنجم عنها الأفعال التالية :

1 ــ الفهم ــ 2 ــ التفقه ــ 3 ــ بلوغ النهاية ــ 4 ــ العلم.

إن المبادىء الثلاثة الأخيرة تنويعات من درجات عليا للفهم، إذ كلما تم الارتقاء، كان الانتقال إلى درجة أعلى وصولا إلى العلم وهو غاية غايات القراءة النموذجية.

4.4 ــ العمل : إذا كان العلم هو أقصى غايات التفاعل مع الكتاب، فإنه ليس النهاية. فالعلم لابد له أن يقترن بـ«العمل» لتحصيل الفائدة العملية من العلم، وإلا فإنه غير ذي جدوى. نستعيد الاستشهاد أعلاه لأنه في نهايته يؤكد الترابط الوثيق بين العلم والعمل بقوله : «ثم إن العاقل إذا فهم هذا الكتاب... وعلم ما فيه، ينبغي له أن **يعمل بما علمه منه** لينتفع به، ويجعله مثالا لا يحيد عنه» (ص 53).

إن ممارسة العلم الحاصل شرط أساسي من شروط عملية القراءة النموذجية، لأن من غايات تحصيل العلم تطبيقه في الحياة اليومية من خلال تغيير سلوك القارىء، وذلك على اعتبار أن العمل بالعلم هو الذي يجعل القارىء ينتقل في درجات المعرفة والسلوك معا، ويصعد من مرتبة إلى أخرى أعلى. ونجد دليلا على ذلك في الصفات التي يمكن أن تنسب إلى الإنسان مثل : الرجل، الجاهل، العالم، العاقل... وكلها تبين لنا أصناف الناس بقدر حظهم من العلم وممارسته «فيلزم صاحب العلم القيام بالعمل لينتفع به، **وإن لم يستعمل ما يعلم**، لا يسمى **عالما**. ولو أن رجلا كان عالما بطريق مخوف ثم سلكه على علم به يسمى **جاهلا**». هكذا نلاحظ ترابط

العلم والعمل إلى الحد الذي يمكننا، رغم تحصيل العلم، أن نميز بين العالم والجاهل بحسب ممارسة هذا الترابط أو عدمه.

تبتدىء القراءة النموذجية عند ابن المقفع بالروية، وتنتهي بالعمل. وإذا كانت الروية تتصل بـ«النص»، فالعمل يتصل بـ«ما بعد النص»، أي الحياة. وفي الانتقال من النص إلى ما بعده، تجاوز للقراءة إلى أقصى غاياتها، وهي التدبر وإعمال النظر والتفكير في الواقع، والتصرف فيه بمقتضى ما تحصل من العلم به، والعمل فيه.

يتضح لنا من خلال هذا التصور لماذا ينحاز ابن المقفع إلى هذا النوع من القراءة النموذجية ضد القراءات التي تقف على ظاهر النص، ولا تتعداه إلى باطنه، لأن عدم تحصيل الروية، وما يستصحبها لا يمكن أن يؤدي إلى العمل. إنه ينشد «القراءة العملية» التي تربط بين العلم والعمل به. وليس المقصود بالعمل هنا غير الارتقاء بالإنسان إلى أعلى مراتب السمو والكمال الأخلاقي والقيمي.

تتعدد أشكال العمل التي يرصدها ابن المقفع في عرضه للكتاب، وتتسع لمختلف القيم والأخلاق المتصلة بالقارىء النموذجي، ولا يمكننا الوقوف عندها جميعا لأنها تخرج بنا عن المقصود. وتكفي في هذا الإطار الإشارة إلى أن على العمل أن يتجه أولا نحو ذات القارىء، فينتفع بعلمه، ويؤدب نفسه، ويعيد تربيتها باستمرار. يقول : «وعلى العالم أن يبدأ بنفسه فيؤدبها بعلمه، ولا تكون غايته اقتناء العلم لمعاونة غيره...» (ص 54). يركز ابن المقفع هنا على التربية الذاتية، ويدخل فيها كل ما يتصل باجتناب مذموم الأفعال، واتباع محمودها، وما شابه هذا من القيم التي تبين لنا فعلا استفادة القارىء مما يقرأ، وممارسته إياه على المستوى الذاتي، قبل أن يعمل على المشاركة في العمل على مستوى غيره الذي يتعداه إلى المجتمع. وبذلك يتضح لنا فعلا أننا أمام «قراءة عملية» مؤداها العمل على تغيير الذات وما يحيط بها.

5 ــ طبقات القراء :

1.5 ــ سبقت الإشارة إلى انحياز ابن المقفع إلى القراءة النموذجية أو العملية ضد القراءات الأخرى التي يتخذ منها موقفا سلبيا. ولكنه في معرض حديثه عن أغراض الكتاب وأقسامه المتعددة، يجسد لنا طبقات القراء التي تتعدد بتعدد المواقف التي يتم اتخاذها مما أسميناه «المفارقة المركزية»، وما يتولد عنها من ثنائيات تتصل اتصالا وثيقا بطبيعة الكتاب ووظيفته على النحو التي اصطنعه الحكماء، وما قدموه

فيه من مواد حكائية، وما تفننوا فيه من حيل لتقديمها. إن كل ذلك جعل الكتاب متعدد القراءات، ومتعدد الدلالات. وإذا كان ابن المقفع ينحاز إلى قراءة بعينها، فذلك لا يمكنه إلغاء القراءات الأخرى.

2.5 ــ يقسم ابن المقفع طبقات القراء إلى أربعة أقسام هي نفسها أغراض وأقسام الكتاب على النحو التالي :

1.2.5 ــ الطبقة الأولى وتضم «أهل الهزل من الشبان». ويثير هؤلاء في الكتاب كونه جاء بلسان الحيوان، فيكون همهم الأساس هو القصة أو المادة الحكائية.

2.2.5 ــ الطبقة الثانية، الملوك وممن في رتبتهم الذين يثيرهم في الكتاب بعده الصوري الذي تزين به صفحات الكتاب.

3.2.5 ــ الطبقة الثالثة، عامة الناس وخاصتهم، مادام الكتاب على النحو المعروف : قصة أو مواد حكائية، وصور تزين الكتاب.

4.2.5 ــ الطبقة الرابعة، وتتصل خاصة بالفلاسفة الذين يهتمون به لما فيه من أسرار عميقة يريدون الوقوف عليها.

هذه الطبقات الأربع كما نلاحظ متنوعة ومختلفة باختلاف ميولات القراء ومستوى اهتمامهم. وتذهب من الفتيان أو الشبان إلى الفلاسفة، ومعنى هذا أن الكتاب يستجيب في حد ذاته لكل أصناف القراء، وهو ما نتبينه في أغراض الكتاب.

6 ــ أغراض الكتاب :

1.6 ــ تم التمييز في البداية بين الظاهر والباطن. وفي هذه النقطة سيبرز لنا هذا التمييز بجلاء لأن ابن المقفع سيعدد أغراض الكتاب وأقسامه بتعدد طبقات القراء التي تعرضنا لها في النقطة السابقة. وبصدد كل غرض يمكننا الحديث عن طبقة من القراء.

1.2.6 ــ الغرض الأول، «هو الغرض بالنوادر من الحيوانات» مادام القصد من وضع الكتاب على ألسنتهم هو استمالة الشبان فيتسارعون إلى اقتنائه وقراءته. إن الفتيان والشبان تثيرهم عوالم الكتاب.

2.2.6 ــ الغرض الثاني، أن يكون الكتاب أنسا للملوك، ومن يحرص على

الصور، فيجد في الكتاب ضالته. وذلك لما يتميز به الكتاب من «إظهار خيالات الحيوانات بصنوف الألوان والأصباغ» (ص 59).

3.2.6 ــ الغرض الثالث، أن يكون الكتاب جامعا لمواد حكائية تتصل بعالم الحيوان، وتزينها رسوم المصور، فيكون بذلك مثيرا لكل فئات القراء (الملوك / السوقة). ومعنى أن يكون الكتاب موجها إلى القراء كافة، تحقيق استمرار الكتاب وخلوده، «فيكثر بذلك انتساخه ولا يبطل فيخلق على مرور الأيام بل ينتفع بذلك المصور والناسخ أبدا» (ص 59).

4.2.6 ــ الغرض الرابع، «وهو الأقصى، وذلك يخص الفيلسوف خاصة أعني الوقوف على أسرار معاني الكتاب الباطنة».

7 ــ تركيب :

إننا من خلال هذه الأغراض وطبقات القراء أمام تعدد وتنوع نادرين. ولذلك يجد كل قارىء في الكتاب ما يبحث عنه. غير أن ابن المقفع لغايات ومقاصد خاصة يرمي من خلال عرضه هذا إلى التنبيه إلى القراءة النموذجية والعملية لأنها هي التي تعطي للكتاب الغرض الأقصى المراد. أما الوقوف على ظاهر الخطاب فلا يمكن أن يؤدي إلى الارتقاء بالإنسان، وتلك غاية غايات القراءة النموذجية. وبذلك نرى أن عرض ابن المقفع للكتاب هو فعلا مفتاح لقراءة كليلة ودمنة، ومدخل أساسي لأي عملية قراءة، ولهذا اعتبرناه «**بيانا للقراءة**».

وإذا كان مناص ابن المقفع جاء موازيا لنص كليلة ودمنة، فإنه سيتحول إلى «نص»، وينسج الكتاب على منواله، وهم يتعلقون به، ويستلهمون بعض أفكاره، وتصوراته للقراءة، وفي ذلك تعبير واضح على القيمة الخاصة لهذا التقديم تاريخيا، وفكريا، وأدبيا، لأنه يعكس لنا تصورا واضحا للقراءة ولمختلف أبعادها ومراميها.

السرد في الشعر العربي القديم
استراتيجيات الرؤية... وآليات القص

(مقدمة نظرية... وتطبيق نصي)

حاتم الصكر

- مدرس في كلية اللغات، جامعة صنعاء، قسم اللغة العربية.
- كاتب من العراق يعمل في اليمن منذ أواخر عام 1995.
- عمل في الصحافة الثقافية منذ منتصف الثمانينيات في تحرير مجلات (الأقلام) و(الأديب المعاصر) و(الطليعة الأدبية).
- له ثلاثة دواوين شعرية وعدد من الدراسات النقدية منها :
  - البئر والعسل، قراءات معاصرة في نصوص تراثية، بغداد، 1992.
  - ما لا تؤديه الصفة، المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية، بيروت 1992.
  - كتابة الذات ــ حول وقائعية الشعر ــ، عمّان، 1994.
  - رفائيل بطي وريادة النقد الشعري، كولونيا، 1995.
- يناقش هذا العام رسالته للدكتوراة حول نزعة القص في الشعر العربي الحديث؛ الأنماط والتشكلات.

1 ــ يسود الاعتقاد بغنائية الشعر العربي القديم؛ وهيمنة هذه ا(الغنائية) كرؤية وقواعد وقوانين، لها قوة الخطاب؛ مما يؤخر أي نزوع درامي خاص، أو سردي عام، تحمله الكتابة الشعرية العربية.

وبذا يصبح البحث عن تشكلات سردية في شعرنا العربي القديم، ضرباً من الإقحام أو القهر أو تقويل النصوص وتجاوز حدود التأويل الممكن، تلك المقدمة الاعتقادية، ونتيجتها، فرضت تعاملا (غنائياً) كذلك، سواء في تجنيس الأعمال الشعرية الموروثة، أو فحص شعريتها، وتصنيف أغراضها، فلم تجر **قراءة (سردية)**

للشعر العربي القديم، تبعاً لشيوع ذلك الاعتقاد الذي صار من بديهيات الخطاب النقدي التقليدي، وإذا ما تمت الإشارة إلى (مظاهر) وبروزات سردية ما، في جسد القصيدة العربية القديمة، فإن ذلك لم يكن ليتعدى الوقوف عند بعض المحاورات أو التلفظات المصوّرة بأفعال القول (قال ـــ قلت ـــ قالت ـــ تقولين ـــ قلنا ـــ تقول...)(1) وهي وقفات تتحمل وتتكلف التوق الدرامي، في حين أن (السياق) السائد في القصائد المدروسة، لم يكن ليبتعد عن إطار (**الغرض**) الذي اندرجت فيه تلك القصائد، وذلك يجعل الكسرات والشظايا السردية أشبه بالفسيفساء التجميلية أو التكميلية في بناء القصيدة الشعري، والمنطلق من رؤية غنائية في الأساس(2)، تحمل في ثناياها اعتقاداً خاطئاً بوجود حدود حاسمة وقاتلة بين الأنواع الأدبية، لا يمكن تجاوزها أو تداخلها أو تفاعلها.

وشعرية الغرض أو الموضوع العام التي صنفت على أساسها الكتابة الشعرية العربية القديمة منذ بدء التدوين حتى بدايات النهضة الحديثة؛ إنما تستمد شرعيتها من قوة وهمية الأجناس والأنواع واستقلالها وما لها من مزايا فنية وقواعد مستقرة، لابد من توفرها في النص ليكتب الانتماء إلى النوع الشعري، حتى صارت النصوص مناسبات لظهور مزايا النوع فحسب، وليس لتأكيد مزايا النصوص ذاتها أو مقرراتها الفنية والبنائية.

لقد حلّت قوة **تناص** رهيبة بين النوع والنص، ليس فيها تكافؤ أو تفاعل أو تحوير، فالنوع يرسل للنص لوائح وثوابت، يقوم هذا الأخير (أي النص) بإعادة إنتاجها والبرهنة على وجودها في جسمه كإعلان عن اندراجه ضمن النوع الشعري، وهذه الثوابت تأتي في العادة من تسمية **الموضوع** أو الغرض، ثم استدعاء

---

(1) يسمي **محمد مفتاح** هذا النوع من الحوار (الحوار الصريح) وهو ما يوجد فيه مؤشر (قال) (قلت) (سأل)... وهو لا ينسجم مع سمة النص السردية كالحوار المضمن الذي يتحكم في بنية النص ويتسلسل عبر أبيات القصيدة بيتاً بيتاً، ص 116-117، دينامية النص، تنظير وإنجاز.

(2) يؤكد باحثون كثيرون الطبيعة الغنائية للشعر العربي، ينظر : **كمال خيربك**، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 356 حيث يؤكد أن الموروث الشعري العربي هو موروث غنائي، وصفي، بامتياز»، بينما يخالف **سعيد يقطين** ذلك التأكيد بالقول : «إن أغلب الشعر العربي له سمات سردية»، الرواية والتراث السردي، ص 149، وقد فضّلت استخدام مصطلح (السمات) السردية على (مظاهر) السرد، لأنه أكثر واقعية وتواضعاً في وصف السرد في الشعر القديم.

الأوزان الشعرية المناسبة له، **والمعاني** والصور النموذجية أو المثالية في تناول الموضوع، ولابأس من اقتراح مدخل أو **مطلع** مناسب، ودرجة مناسبة كذلك للانتقال أو **التخلص**، نحو الغرض الرئيس، والانتهاء **بالخاتمة** أو بيت القصيد، مع التأكيد على المرذول من الألفاظ والمحبّب منها، وبهذا تولّد ضرب من **دكتاتورية التناص** بين النوع الأدبي والنص، لم يكن يسيراً اختراقه أو استبداله بأنماط مستحدثة من التناص، تحملها رؤية الحداثة، مثل التناص بين الأنواع ذاتها، مما يتيح البحث عن السردي في الشعري، أو عن الشعري في السردي، بدلاً عن الاستدلال على شعرية النص بمقدار ما يعكس من مزايا نوعه وخصائصه المستقرة، والمتأكدة لدى القارىء كخبرات في قراءة النوع نفسه.

2 ــ لقد باعد الاعتقاد بغنائية الشعر العربي بين القصيدة والدرامية ــ كمظهر سردي داخل النص ــ وظل التركيز على تمظهرات سردية عامة، لا تمثل استراتيجيات خطاب أو رؤية درامية. وقد انعكس ذلك في قراءة الموروث الشعري أيضاً بالاحتكام إلى (أنا) الشاعر المهيمنة كتجليات لفظية (لغوية عامة) للنزوع الوجداني أو الغنائي، وأهملت (أنا) العالم المحيطة بالشاعر والتي تتخلل رؤيته، وما ذلك إلا امتثال للتقسيم التقليدي أو للثلاثية التقليدية (المزعجة) ــ بعبارة جيرار جينيت ــ[3] أي تقسيم الشعر إلى غنائي وقصصي ومسرحي بحسب التقسيم الأرسطي. وهو الأمر الذي لم يقبله النقاد العرب، وحصروا الشعر بما هو غنائي، وقد انعكس ذلك في قراءتهم لشعرية أرسطو المقترحة في كتابه (فن الشعر) فقد هوّن ناقد حصيف مثل حازم القرطاجني في المنهاج، من أشعار اليونان التي اتخذها أرسطو مادة لاشتقاق نظريته في الشعرية، وانتقد حازم المنحى القصصي والحكائي في هذا الشعر، فقال :

«فإن الحكيم أرسطاليس، وإن كان اعتنى بالشعر بحسب مذاهب اليونانية فيه، ونبّه على عظيم منفعته، وتكلّم في قوانين عنه، فإن أشعار اليونانية إنما كانت أغراضاً محددة في أوزان مخصوصة، ومدار جلّ أشعارهم على **خرافات** كانوا يصنعونها.. يفرضون فيها وجود أشياء وصور لم تقع في الوجود، وكانت لهم أيضا **أمثال** في أشياء موجودة، نحواً من أمثال كليلة ودمنة، ونحواً مما ذكره النابغة من حديث الحية وصاحبها، وكانت لهم طريقة أيضاً ــ وهي كثيرة في أشعارهم ــ يذكرون

---

(3) **جيرار جينيت** : جامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، ص 5 و9.

فيها انتقال **أمور الزمان** وتصاريفه، وتنقّل الدول، وما تجري عليه **أحوال الناس** وتؤول إليه. وأما غير هذه الطرق فلم يكن لهم فيها كبير تصرّف، كتشبيه الأشياء بالأشياء...»(4).

وقد اتضح في هذا المقتبس التزهيد بالجوانب السردية في الشعر، من حيث تصوّر انحصارها في جانب تخيلي واحد هو القص الحكائي أو الخرافي، دون احتمال ابتكار متخيل ذاتي أو آني، وليس الاتكاء على الواقعة الخرافية أو التاريخية، لغرض تمثيلي أو زمني ماضٍ.

كما يوحي اعتراض حازم فضلاً عن ذلك، بأنّ تلك الموضوعات ضرب من النثر الذي لا يحسن التقرب منه، وبالتالي يجدر أن يظل (معيارياً) خارج طاقة النص الشعرية، لذا يلتمس له مرجعاً عربياً في (كليلة ودمنة) مثلاً.

وسيكون نتيجة ذلك تكريس النزعة أو الرؤية **الغنائية** التي ستنحصر في إجادة لوحة **الوصف**، لذا نوّه حازم إلى غياب (تشبيه الأشياء بالأشياء) في شعر اليونان. فكأن ذلك هو معيار الشعرية أو أساس قوانينها في انتظام النص الشعري.

بينما نرى أن **الرؤية الغنائية** تجعل النص حكراً لنوع واحد من الأنا هي (أنا الشاعر) كما أسلفنا، وذلك يجعل حوار الآخر والعالم والأشياء مفقوداً، وإذا ما جاء بشكل تمظهرات نصيّة، فإنه يُقصى ويغيّب لصالح غنائية (الأنا) الشاعرة. فهي مركز العالم، والشعر مناسبة لتأكيد وجود هذه الأنا، حتى لو التبست بقناع القبيلة أو الدين أو الجماعة والحزب، فهي فوق الأنوات، ومركز الرؤية، وبؤرة إشعاع الذات على النص بأطرافه وأنحائه وهوامشه، وستكون المسافة بين الأنا والموضوع مسافة لغوية وشعرية صرفاً، تفرض نوعاً محدداً من الصلة بين الشاعر وموضوعه تتسم ببروز ضمير المتكلم وإسقاط معرفته على الشيء أو الوصف واجترار الذاكرة الجمعية في تحديده وتعيينه، كما تفرض من ناحية فنية أسلوبا محدداً هو المباشرة والوضوح بحكم الصلة الخارجية بهذا الموصوف المتعين داخل النص.

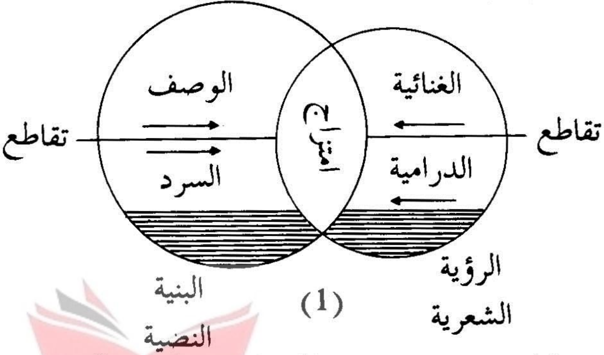
وبالعكس من ذلك تكون **الرؤية الدرامية** ذات أفق أوسع وأشمل تعكس توترها الناتج عن تقاطعات أنا الشاعر وأنا الآخر على شكل عينات ونماذج سردية، وقد يختلط السرد بالوصف ولكن من منطلق هذه الرؤية الحوارية ذات التمثل العالي للأشياء والآخر والعالم.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

---

(4) **حازم القرطاجني** : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 68.

والدرامية توتر ليس انفعالياً كالغنائية، وبالتالي لا ينتج لغة ذات هيجانات عاطفية مكرزة ومترسخة كدلالات شائعة، بل تكون الدرامية سبباً في إفراز غنى وامتلاء صوتي وتصويري ـــ تعبيري ـــ على مستوى الشعور والوعي، لا مجرد الانفعال. كما تفرز الدرامية على مستوى الحدث والأفعال السردية سيلاً من المواقف والحالات، وضمائر السرد، وتعينات الزمان والمكان، مما يمكن تجريده في التخطيطين التاليين :



(1)

الرؤية	النص
غنائية	وصف
درامية	سرد

(2)

فالغنائية على مستوى **الرؤية** تنتج لوحة **الوصف** وعناصرها المعروفة في ظاهر **البنية النصية**.

أما **الدرامية** فتنتج مظاهر **السرد** وعناصره الأوسع من مجرد الحوار الصريح في سياق الوصف أو الغرض الكبير للنص.

ويؤدي **امتزاجهما** أي الغنائية والدرامية إلى ظهور الوصف والسرد معاً في بنية النص، متجاورين دون تفاعل.

أما **تقاطعهما** كخطوط نامية في **نسيج النص** وفاعليته اللغوية والتصويرية فيؤدي إلى انصهار الوصف والسرد، لإنجاز استراتيجيات أعمق، تعكس الضمائر المختلفة، والمظاهر السردية المنوعة داخل النص.

3 ـــ لكننا، يجب أن نحذر، ونحن نستجلي تقاطع السردي والوصفي كتجسيد لتقاطع الغنائي والدرامي على مستوى الرؤية والنص، من أن نعد مجرد وجود **الحوار الصريح** والمباشر، والمسوق لغرض وصفي؛ دليلاً على وجود السردية وعناصرها في الشعر القديم، وهو ما وقع فيه باحثون كثيرون، آلمهم غياب القص في موروثنا الشعري. فقد كان هذا الحوار كما لاحظنا (في استقصاء لعينات من شعر الجاهليين والاسلاميين) إجترارياً يقترب من الصيغ النمطية أو القوالب الصياغية في الشعر الشفاهي، ويمثل (نمطاً) للصوغ ما يلجأ إليه الشاعر بقصد

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

تكريس معنى محدد لخدمة غرض شعري. فهذا الحوار وهو بين الشاعر وامرأة متخيلة غالباً؛ إنما يراد به الوصول إلى الإجابات الجاهزة، كقول حاتم الطائي :

وقائلةٍ : أهلكتَ بالجود مالنا   ونفسَكَ حتى ضرَّ نفسَكَ جودُها
فقلتُ : دعيني إنّ تلك عادتي   لكلّ كريمٍ عادةٌ يستعيدها

فهو حوار قائم على التساؤل وافتراض اعتراض المرأة — ككائن غير كريم — على ما فعل الجود — جود الرجل طبعاً — من إضرار بنفس الرجل. فيهب الرجل ليعلن إن تلك عادة يستعيدها بطبعه وغريزته شأن كل كريم.

ووجود هذه الحوارات يأخذ سمت إظهار مغامرة الرجل وجسارته واندفاعه، كما في شعر عمر بن أبي ربيعة، وفي قليل من محاورات امرىء القيس قبله(5). وكذلك في بعض خمريات أبي نواس التي تحمل طابع الحوار لإظهار أوصاف الخمرة ومجالسها وطقوس شربها وأوقاتها وغير ذلك.

وكذلك علينا الحذر من ملفوظات سردية أخرى كالقصص الديني الذي شاع في شعر أمية بن أبي الصلت خاصة، والذي شغلت القصص حيزاً كبيراً في شعره سواء أكان شائعة تدور على ألسنة العامة، أو القصص ذات الطابع التاريخي الديني(6) ومنها قصة الديك والغراب والحمامة وصلة ذلك بطوفان ونوح، وقصة

---

(5) الإشارة هنا إلى مغامرات **امرىء القيس** في خدر عنيزة :

ويوم دخلتُ الخدر خدر عنيزةٍ   فقالت لك الويلات إنك مرجلي
تقول وقد مال الغبيط بنا معاً   عقرتَ بعيري يا امرأ القيس فأنزلِ
فقلتُ لها سيري وأرضي زمامه   ولا تبعديني من جناك المعلّلِ...

وأحيل هنا إلى آخر تحليل معاصر للمعلقة لاكتشاف الوحدات الدلالية والبنائية فيها، للتأكد من أن الرؤية التي تحكمه هي الأنا أو (الرؤية الجاهلية) ذات الميزة التعددية، ودلالات الإخفاق في المغامرات المسرودة ناقصة في النص. وهذا التحليل هو (معلقة امرىء القيس : بنيتها ومعناها) **لعدنان حيدر**، مجلة فصول، العدد 2، خريف 1996، ص 13، وما بعدها... وقد لفت نظري الكشف الذكي عن نمطية المغامرة وعاديتها وافتقادها للخصوصية، وكذلك نشير إلى مغامرات عمر بن أبي ربيعة وتلفظاته الحوارية ذات الطابع الشخصي، بقصد إعلان الرجولة دون إتمام القص واشتراطات السرد. وأخيراً نموذجنا الثالث وهو خمريات أبي نواس، حيث تصبح الخمر ووصف مفعولها وطقوسها ومجالسها هدفاً، يستعين من أجله الشاعر بالسرد غير المتعين، والحوار النمطي غير المقصود لذاته.

(6) يُراجع بشأن هذين النوعين من القصص كتاب (**أمية بن أبي الصلت** : حياته وشعره)، دراسة وتحقيق بهجة الحديثي، ص 106، وص 92.

نذر النبي إبراهيم، وقصة ولادة عيسى، وأمر لوط وقومه، وسفينة نوح، وغيرها(7).

ولكن فحص هذه القصص سردياً، يصيبنا بخيبة أمل، لأن هذه القصص تساق في سياق مختلف تماماً عن الغرض السردي أي تأتي في سياق مواعظ ودعوات للاعتدال والتدين والزهد والاعتبار. ثم ان هذه القصص مختزلة تبعاً لذلك في إشارات عادية، وقصيرة جداً، وتلميحات غير مغنية أو مشبعة حتى لجوانب السرد في تلك القصص ذاتها، وعدم الإفادة من ثرائها الحكائي ودراميتها...

تبقى من أنماط القص المقموعة في قراءة الموروث الشعري سردياً، تلك القصص النمطية التي حظيت بعناية الباحثين المعاصرين كثيراً، وأعني بها القصص التي تتناول وصف **الأوابد** من حمار وحشي، أو ثور أو بقرة وحشيين، أو نعامة وظليم «مما يختار الشاعر ليعقد وجه شبه بينه وبين ناقته»(8).

وهذا التعريف لقصص الأوابد الثلاث الأثيرة في الشعر العربي القديم، يفضح النمطية التي حكمته، فنحن نلاحظ :

1 ــ تكرار القصة ذاتها من حيث متنها ومبناها أي كأحداث مروية أو مرتبة.

2 ــ تكرار السياق الذي ترد فيه القصص الثلاث، وهو سياق وصفي أو مدحي لشجاعة الشاعر أو لناقته أو جواده.

3 ــ ليس ثمة تصرف أو تعديل أو خروج في حكاية تلك الأوابد وصراعها.

4 ــ طغيان الوصف على السرد فيها من حيث إبراز العناصر النصية الثانوية.

5 ــ هيمنة استراتيجية الوصفية جعل السرد متأخراً، والتخلص إلى الغرض الرئيس ــ وهو عقد الشبه بين الأوابد وناقة الشاعر ــ تخلصاً تقليدياً يقترب من القوالب الصياغية الثابتة في الشعر الشفاهي.

ويرجع الباحثون **بروز الوصف على حساب عناصر القص** إلى غياب الصراع

---

(7) الإشارات إلى القصص السالفة في **ديوان أمية** الوارد ذكره في الهامش السابق، صفحات : 157، 251، 290، 310، 312 على التوالي.

(8) بشأن **قصص الأوابد** وصراعها ومقارنة ذلك بالناقة، يراجع كتاب : تطور الشعر القصصي في وصف الأوابد، من العصر الجاهلي إلى العصر الأموي، تأليف الدكتور **أحمد محمد النجار**، القاهرة 1978.

في واقع الأمر. لذا برز الوصف كعنصر يبرز التفاصيل ويثير الخيال.. وربما لجأ بعض الشعراء إلى الإسراف في الوصف ناسياً «ضرورة تسلسل الأحداث وانتظامها في اطراد»(9).

وإذا كنا في هذا الجزء من بحثنا قد رددنا ذرائع القائلين بدرامية الشعر القديم، ووجود استراتيجيات سردية وآليات قص واضحة، فإننا ناقشنا ذلك مسرعين، عبر تجليات السرد، وتمظهراته، وهي ملخصة في :

1 ـــ الحوار الصريح ـــ المباشر ـــ.
2 ـــ القصص الديني والرمزي والحكائي.
3 ـــ قصص الأوابد : حمار الوحش، والثور والبقرة، والنعامة والظليم.

ويمكن أن نخلص من ذلك إلى أن استقراء نزعة القص أو سمات السرد في الشعر العربي القديم، ستكون **مشكلات قراءة** أكثر منها تعينات نصية ذات محددات فنية، بسبب طغيان الأنا الغنائية وتجنيس القصيدة ضمن غرض محدد، مما يفشل خطط القراءات الصارمة المنضبطة، ذات الجهاز السردي العلمي بمصطلحاته ومفاهيمه.

4 ـــ سوف نقف في هذه النقطة من بحثنا، عند نص مختار للشاعر الجاهلي (الأعشى الكبير) قاله في سياق مدح واستنجاد، أغفله الدارسون فيما تنبهوا إلى القصة أو الحبكة الثانوية التي أخذت مكاناً متصوراً في المبنى أو ظاهر النص، وهي قصة وفاء الشاعر السموأل بن عادياء، ذلك المواطن العربي الذي رضي بأن يرى ابنه يذبح أمام عينيه ولم يسلم دروع الشاعر امرىء القيس التي تركها عند السموأل أمانة حتى يعود من رحلته إلى قيصر الروم.

وأول ما نلاحظه على النص ـــ المثبت نصه في الملحق الأول آخر هذا البحث ـــ هو أن القصة تأتي في مقام تالٍ أو لاحق لمقام أو سياق النص الأول وهو المدح، والملاحظ أن الرواة ـــ رواة النص ـــ يستفيضون في **شرح قصة وفاء** السموأل التي غدت مثلاً عربياً سائراً؛ ويتوقفون كثيراً عند صلة الممدوح (شريح ابن حصن بن عمران بن السموأل بن عادياء) بالسموأل نفسه، وما تخلل ذلك النسب من اضطراب واختلاط يشير إليه صاحب (الأغاني)(10).

---

(9) نفسه، ص 9 و10 ويشير إلى (الأصول الثابتة) لهذه القصص، وإلى فطرية الحبكة، ص 8.

(10) يشير شارح الديوان ومحققه إلى اختلاف المؤرخين في نسب شريح إلى السموأل، كالأصفهاني وثعلب، يراجع ديوان الأعشى، ص 178، وكذلك اضطراب نسب الحارث نفسه.

لكن المهم عندي هو ما اعتبره طغيان المرجع ــ وهو المثل المتضمن قصة السموأل ووفائه مضحياً بابنه كي لا يخون الأمانة.

وهذه إحدى مشكلات السرد المستند إلى وقائع تاريخية أو أحداث ذات مرجع محدد. إذ أنها تكيفت بسبب مرجعها ذاك أو جنسها الذي جاءت منه، ولن يكون دخولها إلى النص الشعري إلا على وفق ما استقرت عليه من هيئات أو كيفيات.

وأعني هنا كون قصة وفاء السموأل قد استقرت في مثل من أمثال العرب التي انطوت على قصة يتم تفريغها من سرديتها لصالح الأمثولة أو الحبكة الأخلاقية، فالتفاصيل هنا لم يرد منها تعيين عنصر سردي وإبرازه، وإنما إنعاش ذاكرة المتلقي أو المروي له المحدد، لاستثارته وتحفيزه كي يقتدي بالسموأل أو أن يسلك مع الشاعر كما سلك سلفه مع شاعر آخر. وهذا هو ما تدور حوله استراتيجية المثل الذي أرى أنه اشتقاق غرضي أخلاقي من ملفوظ سردي وبذلك يخرج السرد عن خطته وأهدافه وسياقه.

وهذا ما حصل في سرد قصة وفاء السموأل، إذ أنها جاءت بعد أربعة أبيات تمهيدية، يتضح في الأول منها لهفة الشاعر الممثلة في نداء الممدوح (شريح)، والشاعر هنا محاصر ومدهوم بخطر لا نتبينه، بل لا يفصّل هو نفسه فيه منساقاً في مجرى سرد قصة السموأل التي تحدث فجأة، وبطارىء لغوي صرف هو (إذ) الحيثية؛ فبعد النداء الملهوف دون أداة (شريح) يقول الشاعر :

كن كالسموأل إذا سار الهمام به   في جعفلٍ كسواد الليل جرّار

وهذا البيت (وهو الخامس) يمثل الانتقال إلى سرد قصة السموأل، بعد أن جعل لها وظيفة في النص، وهي (تحفيز) همّة المخاطب (المروي له) وذمته، ليغدو كالسموأل حين سار إليه الحارث ولم يسلم دروع الشاعر امرىء القيس رغم رؤيته ابنه وهو يُقتل على يد الحارث.

لقد كان **حازم القرطاجني** متنبهاً إلى ما أسماه الطريقة الثانية في اقتباس المعاني فإذا كان وصف أحوال المحطات والمحركين بحسب المعاني والأغراض، هي الطريقة الأولى، فإن الطريقة الثانية عنده هي تلك التي تتم «بسبب زائد على الخيال، وهو ما استند فيه بحث الفكر إلى كلام جرى في نظم أو نثر أو تاريخ أو حديث أو

مثل...»(11) فكأنما يريد حازم بذلك أن يميز القصصي من الشعر، عن الغنائي المتخصص بالمحركات المعنوية وأحوال المحركين بسببها أو بداعي بواعثها.

أما **ابن طباطبا** العلوي فيعد اللجوء إلى نظم الخبر ضرباً من الاضطرار، يوجب أن يتبع فيه الشاعر سبيلاً من التدبر السليم، فيقول : «إذا اضطر إلى اقتصاص خبر في شعر» فعليه ــ أي الشاعر ــ «أن يدبّره تدبيراً سليماً يسلس له معه القول ويطّرد فيه المعنى»(12).

وهذا الأمر جعل **ابن طباطبا** يثني على الأعشى **لاستيفائه أحداث الخبر كله** في قصيدته حتى أن سامع هذه القصيدة يستغني عن «استماع القصة... لاشتمالها على الخبر كله بأوجز كلام وأبلغ حكاية، وأحسن تأليف، وألطف إيحاء»(13). وذلك الثناء ينسجم مع رأي حازم في (المحاكاة التامة في الوصف) إذ قال إنها «استقصاء الأجزاء التي بموالاتها يكمل تخييل الشيء الموصوف [كالحكمة]، وفي التاريخ هي استقصاء أجزاء الخبر المحاكى، وموالاتها على حدّ ما انتظمت عليه حال وقوعها، كقول الأعشى : كن كالسموأل.. فهذه محاكاة تامة»(14). ولعل **حازم** يستعير هنا مصطلحات **أرسطو** حول الملحمة التي عدّها «قصة تتناول عدة أجزاء للفعل في وقت واحد»(15) وربما كان مطابقة القص لمرجعه في تسلسل (وتوالي) الأجزاء، ثم الخلوص إلى الغرض المراد من المرجع، هو الذي دعا النقاد للإعجاب ببراعة الأعشى في نظم قصة السموأل ووفائه، وما كان لدى الأعشى نفسه من نزوع سردي في قصائد أخرى(16) بالرغم من ملاحظة محقق الديوان الصائبة في مقدمته حول التمييز بين ما يسميه **القصص في شعر الأعشى** والشعر القديم جملة، وبين ما يسميه الأوربيون **شعراً قصصياً Narrative** فهو ــ أي قصّ الأعشى لا

---

(11) **حازم القرطاجني**، المنهاج، ص 39.

(12) **ابن طباطبا العلوي**، عيار الشعر، ص 47.

(13) نفسه، ص 48.

(14) **حازم**، ص 105-106.

(15) **أرسطوطاليس**، فن الشعر بترجمة بدوي، ص 67.

(16) من قصائد الأعشى الأخرى ذات السمات السردية في ديوانه إشارته إلى قصة زرقاء اليمامة في قصيدته رقم 13 ص 103، وقصة مأرب وتدمير السيل له في القصيدة رقم 4 ص 43 وإرم وعاد في القصيدة رقم 53 ص 281 وقصته مع الخمار في الحانة، القصيدة 8 ص 69 ومغامرته الغزلية في القصيدة رقم 54 ص 285 وغيرها كثير.

يقوم على «خطة مدبرة ولا يساق لهدف خاص»(17).

لقد استطعنا أن نتلمس في نص الأعشى من **السمات السردية** ما يلي :

1 ــ **التسميات** : حيث دخلت أسماء الأشخاص : السموأل ــ الحارث ــ وأسماء الأماكن : تيماء (المدينة) في بلاد الشام، والمكان الخاص وهو حصن أو قصر السموأل المسمّى (الأبلق)، كما ذكر شخصاً أيضاً ولكن دون تسمية، ألا وهو ابن السموأل، وواضح أن دلالة ذلك تتعين في أن الأعشى يتابع مرجعه ــ أي المثل المشهور ــ الذي لا يعطي للابن سوى دور المضحى به لقاء الوفاء وعدم الغدر، رغم أن له دوراً دراماتيكياً في السرد، وموته يشكّل نقطة تحول في مجرى السرد ومصيره ودلالته.

2 ــ **المحاورات** : حيث اعتمد الأعشى على الحوار الصريح أو المباشر عبر الفعل (قال) المسند إلى الحارث أو السموأل، لأنهما المتحاوران اللذان نبصر عبرهما تطور خط السرد وتقاطعه من خلال الأحداث اللاحقة.

3 ــ كان السرد في النص **موضوعياً**، وقد اتخذ الأعشى لكونه راوياً وسارداً حقيقياً، موضعاً خارجياً، فهو عليم كلّي العلم، ويوجّه السرد بحسب معرفته لما سيحدث من أفعال، وقد انعكس ذلك على :

أ) ترتيب **أفعال السرد** بطريقة تشبه تسلسلها المتني في القص خارج النص، أي ترتيبها كأفعال، بدأت بهجوم الحارث على الحصن ثم مخاطبة السموأل ورفض هذا الأخير تسليم الأمانة، ثم مقتل الابن.

ب ــ **تسلسل رؤية الراوي وخطابه** بالإكراه إلى وعي الأشخاص، وذلك واضح في هفوات لغوية مقصودة، كقول الحارث للسموأل :

فقال : ثكل وغدر أنت بينهما فآختر، وما فيهما حظّ لمختار

فالخطاب فرض وصف تسليم الدروع بالغدر، وهو اعتقاد الأعشى وليس الحارث الذي يطالب بالدروع، ثم قوله : وما فيهما حظ لمختار، وفيه نوع آخر من **الإكراه** لأن الحارث أسهم في التمهيد لفعل تالٍ يفعله خصمه، وهو عدم تسليم الدروع.

4 ــ **لم يكن السرد مقصوداً لذاته**، لذا أنتج امتزاج الرؤية الغنائية والدرامية

---

(17) مقدمة ديوان **الأعشى**، ص : ب.م.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

متنا شعريا يستثمر السرد عبر أبرز سماته، لكنه يحافظ على اختلاط الوصف والسرد دون امتزاج تام، أو انصهار، نرى أنه سيتعين وينجز ويتحقق عبر قصائد المرايا والأقنعة والرموز في الشعر العربي الحديث.

5 ـــ ومن نتائج هيمنة الغرض على خطط السرد في النص، خروج الشاعر في الخاتمة (البيت الأخير) إلى الحكمة، أي التعليق من موقعه كراوٍ خارجي مراقب لا مشارك حول الصبر المتعلق بما جاء قبله (في البيت العشرين) من عدم شراء العار بالمكرمة أي تسليم الدروع بنجاة الابن، وهي خاتمة تحوّل وظيفة السرد كلها صوب إنقاذ الشاعر نفسه (الأعشى) وعدم تركه، كما جاء في البيت الأول، فكأن الوصف والغرض الشعري ـــ اللاسردي ـــ يغلق النص كما فتحه في مطلعه.

6 ـــ نلاحظ هيمنة **الوظيفة الشعرية للغة** حتى في بقع السرد ومناطقه، إذ كانت لغة النص وصفية غالباً حتى في تلك المناطق والبقع (كوصف الجيش المتقدم للسموأل بسواد الليل)، وقد لاحظت أن ذلك يحدث دائماً في مناطق النص التي يقترب فيها الشاعر من الإيقاع لاسيما إتمام البيت بوحدة القافية، وبالاكتمال الموسيقي الوزني خاصة، وذلك يطرح مشكلاً آخر يتعلق بتخفيف حدة الإيقاع وفضائية اللغة، لصالح إنجاز سمات سردية ما في نص شعري، وذلك ما غاب عن شعرنا القديم حتى وهو ينهل من موارد غنية بسرديتها كالقصص والأمثال والأخبار(18).

7 ـــ ويجدر بنا لفضح خطط النص الغنائية لا الدرامية رغم سمات السرد فيه،

---

(18) سوف يضفي التناص مع المثل المتناص بدوره مع قصة السموأل، شاعرنا الأعشى من تبرير لا معقولية أو لا منطقية بعض الأحداث خدمة للغرض الميلودرامي في النص، مثل قتل الإبن ـــ الرهينة، إذ كان بإمكان جيش الحارس أن يقتحم حصن السموأل، مادام هذا الجيش جراراً كسواد الليل.. فلماذا برزت حبكة قتل الابن العائد من الصيد إلى الحصن مساءً عندما كان المحاصرون حول الحصن ؟ ولماذا لا يهجم الحارث بجيشه الجرار على الحصن ليتسلم الدروع.

كما أن النص يتابع مرجعه فيسكت عن قيمة هذه الدروع أو نوعها، ولا يذكر كيف أو متى أودعها امرؤ القيس لدى السموأل، وهو من شعراء اليهود في الأدب العربي القديم، ولعل بعض هذه التوقفات السردية أو التأجيلات وحتى الحذف والمسكوت عنه في السرد، إنما هو جزء من ملامح تعامل السردي والشعري داخل إطار النص الشعري القديم. إذ لا يمكن إنجاز برنامج السرد كله باطّراد، استجابة وامتثالاً لمطالب البؤرة الغنائية في النص وتجلياتها الوصفية، وذلك أهم ما في أطروحتنا حول السرد في الشعر العربي القديم.

أن **ننوه بالمروي له**، فهو واضح الحضور في النص (شريح) وتلعب حيل السرد دوراً في مخاطبته لإنجاز وظيفة التحفيز لينصر الشاعر ويساعده(19).

---

(19) وتقتضي الأمانة أخيرا الإشارة إلى جهود زملاء تميزوا بمتابعة سمات السرد في الشعر العربي القديم، وفي مقدمتها تحليل **عبد الله الغذامي** في (المشاكلة والاختلاف) لقصائد البحتري وبشر بن عوانة والمتنبي عن الأسد، ص 135 وما بعدها، ومقاربة **سمير المرزوقي** في كتابه (في نظرية القصة) لنص لأبي نواس، ومقالة **شجاع العاني** في (الأقلام) حول السرد في القصيدة الغنائية ــ الأقلام ــ 1994/5/4 وغيرهم من **نقاد الحداثة** العرب مثل سعيد يقطين ومحمد لطفي اليوسفي ومحمد مفتاح وفريال غزول ومالك المطلبي وسعيد الغانمي وعبد الله إبراهيم وجابر عصفور وسعيد السريحي ومصطفى الكيلاني وطراد الكبيسي ونبيل سليمان...

ملحقان للبحث

- **ملحق 1** : قصيدة الأعشى الكبير في مدح شُريح بن حصن بن عمران بن السموأل بن عادياء :

1) شريحُ لا تتركنّي بعدما علقتْ   حبالكَ اليوم بعد القدِّ أظفاري
2) قد طفتُ ما بين ناقيا إلى عدنٍ   وطال في العُجم ترحالي وتسياري
3) فكان أوفاهمُ عهداً وأمنعهُم   جاراً أبوكَ بعرف غير إنكار
4) كالغيثِ ما استمطروه جادَ وابلُهُ   وعند ذمتهِ المستأسد الضاري
5) كن كالسموأل إذ سار الهمامُ لهُ   في جحفلٍ كسواد الليل جرّار
6) جار ابنِ حيّا لمن نالته ذمّته   أوفى وأمنعُ من جار ابنِ عمّار
7) بالأبلق الفرد من تيماء منزلُهُ   حصنٌ حصينٌ وجارٌ غيرُ غدّار
8) إذ سامَهُ خطّتي خسفٍ فقال له :   مهما تقلهُ فإني سامعٌ حار
9) فقال : ثكلٌ وغدرٌ أنتَ بينهما   فاختر وما فيهما حظٌّ لمختار
10) فشكّ غير قليلٍ ثم قال له :   اذبحْ هديّك إني مانعٌ جاري
11) إنّ لهُ خَلَفاً إن كنت قاتلَهُ   وإنْ قتلتَ كريماً غير عُوَّار
12) مالاً كثيراً وعرضاً غير ذي دنسٍ   وإخوة مثله ليسوا بأشرار
13) جروا على أدبٍ منّي بلا نزقٍ   ولا إذا شمَّرتْ حربٌ بأغمار
14) وسوف يعقبنيه إن ظفرتْ به   ربٌّ كريم وبيض ذات أطهار
15) لا سرّهن لدينا ضائع مَذِقٌ   وكاتمات إذا استودعْن أسراري
16) فقالَ : تقدمةً إذ قام يقتله   أشرفْ سموأُل فانظر للدم الجاري
17) أأقتلُ ابنك صبراً أو تجيءُ بها   طوعاً فأنكرَ هذا أيّ إنكار
18) فشكَّ أوداجَه، والصدرُ في مضضٍ   عليه منطوياً كاللذع بالنار
19) واختارَ أدراعَهُ أن لا يُسَبَّ بها   ولم يكن عهدُه فيها بِختَّار
20) وقال : لا أشتري عاراً بمكرُمةٍ   فاختارَ مكرمة الدنيا على العار
21) والصبرُ منه قديماً شيمةٌ خُلُقٌ   وزندُهُ في الوفاءِ الثاقبُ الواري

---

* **القصيدة هي القطعة (25) في ديوان الأعشى الكبير ميمون ابن قيس، شرح وتعليق الدكتور م. محمد حسين، مكتبة الآداب بالجماميز، القاهرة، 1950، ص 179-181.**

- **ملحق 2 : قصة وفاء السموأل كما وردت في (مجمع الأمثال للميداني) :**

هو السموأل بن حيان بن عادياء اليهودي.

وكان من وفائه أن امرأ القيس لما أراد الخروج إل قيصر، استودع السموأل دروعاً، وأحيحة بن الجُلاح أيضاً دروعاً، فلما مات امرؤ القيس غزاه ملك من ملوك الشام، فتحرز منه السموأل، فأخذ الملك ابناً له، وكان خارجاً من الحصن، فصاح الملك بالسموأل، فأشرف عليه، فقال : هذا ابنك في يديّ، وقد علمت أنّ امرأ القيس ابن عمي ومن عشيرتي وأنا أحق بميراثه، فإن دفعت إليّ الدروعَ وإلاّ ذبحتُ ابنك. فقال : أجّلني، فأجّله، فجمع أهل بيته ونساءه، فشاورهم، فكلٌّ أشار عليه أن يدفع الدروع ويستنقذ ابنه. فلما أصبح أشرف عليه، وقال : ليس إلى دفع الدروع سبيل، فاصنع ما أنت صانع، فذبح الملك ابنه وهو مشرف ينظر إليه، ثم انصرف الملك بالخيبة، فوافى السموأل بالدروع الموسم فدفعها إلى ورثة امرىء القيس، وقال في ذلك :

وفيتُ بأدرع الكنديّ إنّي إذا ما خان أقوامٌ وفيتُ

... وقال الأعشى في ذلك :

شريحُ لا تتركني بعدما علقت حبالُك اليوم بعد القدّ أظفاري

... (ألى آخر الأبيات)

* **مجمع الأمثال، لأبي الفضل أحمد بن محمد الميداني، ج 3، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، طبعة القاهرة، 1977، ص 446-447.**

- **استـدراك :**

يتبين لنا من رواية الميداني للقصة، أن الأعشى يُهمل بعض التفاصيل ومنها :

- موت امرىء القيس، ورغم ذلك يلتزم السموأل بكلمته وأمانته لورثته.
- مشاورته لأهله ونسائه بالأمر، ثم مخالفته رأيهم ورفضه تسليم الدروع للملك الذي يحاصر الحصن.
- قرابة امرىء القيس والملك الذي طالب بالدروع.
- الميداني لا يذكر للملك اسماً، بينما يسمّيه الأعشى في قصيدته.
- ولكن : من يدرينا أن تلك التعديلات هي تعديلات تداولها الناس كلهم في نسخة المثل (أوفى من السموأل) التي شاعت واستقرت بينهم ؟
- هناك تسميات مضافة في رواية الأعشى للمثل : كاسم الملك (الحارث) واسم الحصن (الأبلق)، والمكان (تيماء)..
- يركّز المثل على عودة الملك (خائباً) بينما يركّز النص على وفاء السموأل ومغزاه..
- يتابع المثل برواية الميداني، قصة الدروع وينتهي إلى تسليمها لورثة امرىء القيس، ويذكر افتخار السموأل بما صنع، بينما يسكت الأعشى عن مصير الدروع وأبيات السموأل وفخره بوفائه.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الموروث السردي الشعبي :
الثوابت والتماثلات

مصطفى يعلى

يروم هذا البحث إضاءة أحد طرفي ثنائية الوحدة والتنوع التي تعد إشكالية مزمنة تشترك فيها الآداب الرسمية والشعبية على السواء. فكثيرا ما احتد الجدال حول هذه الثنائية في الآداب والفنون، وإن كان الأدب الشعبي يحتل الصدارة في هذه الاشكالية. ذلك أن هذا الأدب بقدر ما يستودع من خصوصيات الجماعات الشعبية المحدودة وخصائص شخصياتها المحلية المادية والروحية؛ يندرج في الوقت نفسه ضمن سياق قومي مشترك بين أقطار الأمة الواحدة، أو عالمي يشمل كل الأمم، على الرغم من تغاير بعض الجزئيات والعناصر من جماعة إلى جماعة ومن أمة إلى أخرى تحت تأثير مختلف المؤثرات المحلية(1).

فلا أحد يجادل الآن في عالمية الأدب الشعبي. إنه على مستوى التلقي يعتبر أدب الجميع، يتداوله الناس في كل زمان ومكان. وهو على المستوى الجمالي موحد المظاهر والأشكال والوظائف بين الأمم المختلفة، لهذا جاز لعبد الحميد يونس أن يصدر مثل هذا الحكم : «الأدب الشعبي، أكثر عالمية من الأدب الرسمي أو المعتبر»(2).

وحتى نبتعد عن أي استطراد، فإننا سنحصر بحثنا هذا حول نوع واحد من هذا الأدب، ألا وهو القصص الشعبي.

---

(1) انظر بالنسبة لمفاهيم المحلية والقومية والعالمية، مصطفى يعلى : ظاهرة المحلية في الفن القصصي بالمغرب من أوائل الأربعينات إلى نهاية الستينات، رسالة مرقونة، مسجلة بمكتبة كلية آداب بفاس تحت رقم 213، ورقة 2-27.

(2) الأدب الشعبي أثر عالميا أكثر مما أثر الأدب الفصيح، العلم الثقافي، ع. 223، الرباط، 73/12/21، ص 9.

إن السؤال المحرج هو : أين يتمثل التوحد الجمالي والأخلاقي في هذا القصص ؟

وللجواب عن هذا التساؤل الجوهري في المعضلة، ينبغي أولا أن نتذكر أن الناس يروون هذا القصص منذ قرون وقرون في كل بقاع العالم، بنفس الطرائق، وحول نفس الموضوعات، ولنفس الوظائف. فكل الأمم قد تجاوبت في الماضي والحاضر مع خوارق الحكايات العجيبة، وحكمة ورصانة الحكايات الشعبية، وسخرية ومفارقات الحكايات المرحة، وتجسيدية ورمزية الحكايات الخرافية الهادفة. بكلمة أخرى إن المرويات السردية الشعبية بما هي تعبير جمعي، قد وجدت في كل الثقافات ولدى مختلف الشعوب البدائي منها والمتحضر على السواء، بصورة مشابهة(3).

وقد تضاربت آراء المشتغلين بالمأثورات الشعبية حول تفسير هذه الظاهرة ــ خاصة بالنسبة للحكاية العجيبة ــ حيث عمد بعضهم إلى تبني نظرية الأصل الواحد القائلة بنشوء هذا القصص في منطقة واحدة هي الهند ثم انتشر منها في باقي أنحاء العالم، بوسائل متعددة منها هجرة الناس من موطنهم الأصلي. بينما ذهب آخرون إلى القول بالنشأة المستقلة لهذا القصص بين كثير من الشعوب، وأما هذا التشابه الذي يمكن أن يكون بينها إنما يرجع إلى التشابه الأساسي للنفس البشرية، أو بسبب بعض المقومات العالمية الثابتة في الخبرة الإنسانية(4)، إلى غير ذلك من الافتراضات.

ونحن ما يهمنا هنا أكثر هو الظاهرة المعينة في حد ذاتها، بما يكتنفها من تداخل نصي وتقاسم لكثير من خصائص القصص الشعبي وثوابته؛ كوحدة الموضوعات والأشكال والأبطال والأهداف.

فعلى مستوى الموضوعات، عادة ما تعالج الحكاية العجيبة لدى مختلف الأمم

---

(3) انظر ستيت تومسون : التقدم في دراسات الفولكلور، تر. صفوت كمال، مجلة (المجلة)، ع. 93، القاهرة، سبتمبر، 1964، ص 67.

(4) د. أحمد مرسي : مقدمة في الفولكلور، ط 2، دار الثقافة، القاهرة، 1981، ص 253. وانظر أيضا :

ــ فريدرس فون ديرلاين : الحكاية الخرافية، تر. د. نبيلة إبراهيم، سل. الألف كتاب، ع. 561، مطبعة نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1965، ص 60-61.

ــ د. نبيلة إبراهيم : قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، دار العودة، بيروت، ودار الكتاب العربي، طرابلس، 1974، ص 44.

قضايا الزواج والغدر والجزاء والعقاب وما شابهها من تفريعات الخير والشر، عن طريق المغامرات ومواجهة الأخطار. وتسترفد الحكاية الشعبية موضوعاتها من مشاكل الحياة اليومية المعيشة مباشرة. بينما تعالج الحكاية الخرافية مظاهر الظلم والطغيان ومواجهتهما، لذلك تمتلىء بالاعتداء والمكر. أما الحكاية المرحة فغالبا ما تتركز موضوعاتها حول الوجه الساخر من الحياة اليومية.

وعلى مستوى الأشكال، فكما هو معروف تتأسس الحكاية العجيبة على نسق المراحل المحددة في البداية (النقص ثم الخروج)، والمغامرة (مواجهة المواقف الخطرة أثناء البحث عن الهدف)، ثم النهاية (المتمثلة في العودة بعد تحقيق المهمة الصعبة، ثم الزواج مع اعتلاء كرسي الحكم أحيانا، ومعاقبة الأبطال المزيفين). وأيضا تعتمد الحكاية العجيبة في تبنينها بصورة أساسية على التكرار الثلاثي للحدث غالبا. في حين تقوم الحكاية الشعبية على بناء أكثر حرية من بناء الحكاية العجيبة، وإن كانت الحكاية الشعبية تتكىء هي الأخرى على المراحل الثلاث نفسها (بداية، عقدة، خاتمة). وتتهيكل الحكاية الخرافية على بناء ثنائي يشخص في ضلعه الأول المغزى ويُجسد، ويُلخص المغزى نفسه في الضلع الثاني. وتنبني الحكاية المرحة على المفارقات الساخرة، فيبدو الأمر كما لو أن البنية العميقة تلبس البنية السطحية.

ويتداول القصص الشعبي عامة نفس الأبطال ونفس الشخوص ففي الحكاية العجيبة، لا يخرج الأمر عن الشخصيات السبع التي حددها فلاديمير بروب في (المعتدي، المانح، الشخصية المساعدة، المرسل، الأميرة أو الزوجة، البطل، البطل المزيف). وفي الحكاية الشعبية، تركز النصوص على أبطال وشخوص تمطيين من مثل الحرفيين، واللصوص، والحكام، والأغنياء وأضرابهم ممن يجسدون الوجه الصارم من الحياة. وفي الحكاية الخرافية، باعتبارها مواجهة غابوية مفتوحة، تبرز شخصيات مثل الأسد، الذئب، الثعلب، القط، الكلب، الفأر، القنفذ، النسر، الثور، الحمل، الغزال، الأرنب، الحمار، البغل، الراعي، الفلاح وغيرها من الشخصيات التي تتوزع أدوار الاعتداء، والظلم، والتضحية، والمكر، والذكاء، والانتقام إلخ.. وأخيرا، ففي الحكاية المرحة عادة ما تواجه شخصيات البله، الأغبياء، الانتهازيين، الأذكياء وغيرهم ممن يثير تقابلهم كثيرا من المواقف الساخرة المضحكة.

أما في حدود الأهداف التي يضطلع بها القصص الشعبي في مختلف بقاع العالم، فإن الأمر لا يخرج في كل الأجناس المنتمية إليه عن أداء وظائف تتراوح بين التسلية والتنفيس والتأثير التعليمي والاخلاقي.

ومن أجل تقريب الظاهرة أكثر، واقتناعا منا بكون مثل هذه القضايا لا يصبح جاهزا للتبلور إلاّ إذا نظر إليه على محك الشواهد المدعمة، يتحتم الاشتغال على نماذج قصصية شعبية معينة يرشحها الدافع الإجرائيُ لهذه الغاية، إذ من شأنها أن تزودنا بمشخصات الظاهرة، وأن تكون لنا عونا على استيعاب هذا التوحد المتعدد الأطراف في القصص الشعبي العالمي بصورة ملموسة وبينة.

* * *

تكتسي الحكاية العجيبة في هذا الصدد أهمية خاصة، فهي تتقدم فيه على باقي الأجناس القصصية الشعبية الأخرى. حيث تروى أكثر نصوصها في معظم أنحاء العالم. ويكفي أن نشير إلى حكايات من نوع : البيضاء كالثلج ــ الجميلة النائمة في الغابة ــ فتاة الرماد ــ ذو اللحية الزرقاء ــ حديدان الحرامي ــ الطائر الذهبي، وغيرها كثير مما تتداوله معظم الشعوب، لنتأكد من تماثل الصور التي تُحكى بها. بيد أننا سنقتصر في هذا التناول على الاحتكام إلى نص تطبيقي واحد، كما سنفعل مع العينات التي سوف نختارها لباقي أجناس القصص الشعبي الأخرى.

وذلك نظرا لوفرة النصوص التي لا يسمح المجال بالاشتغال عليها جميعا، ولتشابه هذه النصوص الكثيرة في القيام بالوظيفة التمثيلية المستهدفة، وتحوطا من الوقوع في محذور الاستطراد والتكرار، ثم لأن العينات المختارة هنا قادرة على مدنا بالدلائل القاطعة على اشتمال القصص الشعبي حقا على الظاهرة المدروسة.

وفي هذا الإطار، نسترشد بحكاية (فتاة الرماد)، لنسبر من خلال فحصها مدى التوحد الذي يسم النصوص المختلفة من الحكاية العجيبة في بعديها الجمالي والأخلاقي.

تروى هذه الحكاية العجيبة عند كثير من الأمم حتى الآن. وقد روتها الأمم السالفة خلال قرون وقرون. إذ أنها دوّنت بالصين في القرن التاسع قبل الميلاد(5). مما يدل على تداولها قبل تدوينها هذا بكثير. وقد استطاعت ماريان كوكس Marian Cosc أن تهتدى إلى ثلاثمائة وخمس وأربعين رواية لهذه الحكاية الشهيرة(6).

---

(5) انظر برونو بتلهايم Bruno Bettelheim : التحليل النفسي للحكاية الشعبية، تر. طلال حرب، دار المروج، بيروت، 1985، ص 279.

(6) نفسه، ص 288.

ويمكن الإلحاح على أنه برغم بعض الاختلافات الجزئية في روايات (فتاة الرماد)، تظل هذه الحكاية العجيبة تحافظ على عناصر تصميمها الأساسية عند مختلف الشعوب، وفق ما رسمه فلاديمير بروب حين توصل إلى الحسم بأن الأفعال والوظائف ثابتة لا تتغير في المتن الحكائي العجيب، وأن ما يتغير هو أسماء الشخوص وأوصافهم(7). وهذا ما نلاحظه بجلاء في عدد من روايات هذه الحكاية كما يتبين من المقارنة البسيطة التي سنعقدها بين بعض مكونات هذه الروايات المتعددة للحكاية، وعلى الخصوص شخصياتها، دونما دخول في مجادلة مسألة التأثيرات التي ليس هذا مجالها ولا هي من غاياتنا هنا.

فمن معاينة هذه الروايات : (ساندريون Cendrillon)(8) الألمانية والفرنسية، (امرأة الأب)(9) المصرية، (عايشة رمادا)(10) المغربية، وروايات أخرى، يتبين كثير من وجوه الشبه بينها، منها :

1 ــ إن هناك موضوعا واحدا مشتركا بينها جميعا هو كراهية زوجة الأب وبنتها ــ أو ابنتيها ــ لفتاة الرماد باعتبارها ربيبة ممقوتة غير مرغوب فيها.

2 ــ إن بناءها لا يبتعد عن التمهيد بموت الأم وزواج الأب مجددا بامرأة أخرى شريرة تتظاهر قبل الزواج بالطيبة وحب الربيبة، ثم الانتقال إلى مرحلة معاناة فتاة الرماد من قسوة زوجة الأب وابنتها، فالتباري في الزينة للفوز بزواج الأمير أو غيره، وأخيرا اكتشاف حقيقة فتاة الرماد بواسطة الحذاء لينتهي الأمر بزواجها من الأمير.

3 ــ إن شخصيات أغلب هذه الروايات تكاد تتطابق في معظمها كما يتبدى من الجدول التالي :

---

(7) - Morfologia del Cuento, Tr. Sourdes, Ed. Fundamentos, Madrid, 1981, P. 32

(8) - Grimm : Contes, Ed. Gallimard, Cl. Folio, N° 840, France, 1983, P. 96-106
- Perrault : Contes, Ed. Gallimard, Cl. Folio, N° 1281, Paris, 1981, P. 169-178.

(9) عبد الفتاح الجمل : حكايات شعبية من مصر، دار الفتى العربي، ط 1، القاهرة، 1975، ص 40-49.

(10) - Mohammed El Fasi et C. Derummenghem : Nouveaux contes fasis, Ed. Rieder, 1928, P. 69-73.

عنوان الحكاية	الشعب	البطلة	الشخصية الشريرة	الشخصية المخدوعة أو المغلوبة على أمرها	الشخصية المساعدة والمانحة	البطل	البطلة المزيفة
ساندريون	فرنسا	بنت الزوج (ساندريون)	زوجة الأب	الزوج	جنية	ابن السلطان	ابنتا الزوجة
ساندريون	ألمانيا	بنت الزوج (ساندريون)	زوجة الأب	الزوج	طائر صغير أبيض	ابن السلطان	ابنتا الزوجة
امرأة الأب	مصر	بنت الزوج (ست الحسن والجمال)	زوجة الأب	الزوج	جنية	ابن العمدة	ابنتا الزوجة
عايشة رمادا	المغرب	بنت الزوج (عايشة رمادا)	زوجة الأب	الزوج	جنية	ابن السلطان	ابنة الزوجة

ويتكشف لنا من الجدول أن هذه الشخصيات لا تخرج في معظم الحالات عن البطلة، الزوجة الشريرة، الأب / الزوج، الشخصية المساعدة والمانحة، البطل، ثم البطلتين المزيفتين كما هو صريح في رواية (الأخوين جريم)، علما بأننا اعتبرنا الأخوات في باقي الروايات بطلات مزيفات، لأنهن يساهمن بالقصر في محاولة جلب نظر الأمير أو غيره إليهن، فيفشلن في ذلك.

4 ــ إن مقصدية الروايات ظلت واحدة ثابتة، برغم اختلاف بعض الشخصيات في الصفة أو العدد. حيث لم تبتعد هذه الروايات جميعا في وظيفتها التربوية عن الإشادة بالخير والطيبة المجسدين في براءة فتاة الرماد، وعن مناهضة الشر والقسوة المجسمين في زوجة الأب وابنتها أو ابنتيها. لذلك تفوز الأولى بقلب الأمير، بينما تفشل بنت الزوجة، بل وتعاقب وأمها في بعض الروايات عقابا قاسيا شديدا.

وهكذا، فبرغم اختلاف بعض التفاصيل وشخصيات بعض الأبطال، في هذه الروايات المتعددة لحكاية (فتاة الرماد) العجيبة، فإن ذلك لم يستطع أن ينال شيئا من التماثل الجمالي والتوافق الأخلاقي بينها، على اختلاف شعوبها التي تتداولها والحضارات التي تميز كلا من تلك الشعوب. وهو الأمر الذي ينسحب على معظم المتن القصصي الشعبي.

* * *

إذا كانت الحكاية الشعبية أكثر ارتباطا بشعوبها، حيث تجسد حساسيتها

ومواقفها تجاه أحوال العصر السياسية والاجتماعية، وأن هذا النمط من السرد الشعبي لا يعرف كالحكاية العجيبة نسقا جماليا مقيدا بأعراف فنية محددة، بل إن كل حكاية منه تكاد تستقل بكيانها الخاص(11)، فإن الأمر لا يخلو من تماثل بين كثير من نماذج هذا الجنس ــ بغض النظر عن الاختلاف النسبي في بعض التفاصيل ــ خاصة بين أقطار العالم العربي، حيث التأثير القومي الواحد.

ويمكن أن ندلّل على ذلك مثلا بقراءة حكاية معروفة في اليمن والجزيرة العربية ومصر(12)، وكذلك في العراق والمغرب، وربما في غيرها من الأقطار العربية والأجنبية، ولقد اختير لها في المغرب عنوان (اللي شرى ثلاثة تلكلمات)(13) و(سلطة الكلمات)(14). ونحن سنقتصر على ثلاثة نماذج دالة من روايات هذه الحكاية الشعبية؛ الأولى من المغرب(15) والثانية من مصر(16) والثالثة من العراق(17).

وهذه الحكاية تتلخص في شراء رجل فقير ثلاث كلمات من بائعها بما لديه من دراهم. وهذه الكلمات هي عبارة عن حكم تظهر فعاليتها خلال التجارب الخطيرة التي يمر بها الرجل، ولا يتخلص منها إلا بالتجائه إلى تلك الكلمات / الحكم، فيعمل بما تأمر به، وبذلك ينجو من المخاطر المتوالية ويفوز بالحياة الرغدة.

ولو تفحصنا الروايات الثلاث لهذه الحكاية الشعبية، لألفيناها تختلف فيما هو

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

---

(11) انظر د. نبيلة إبراهيم : أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ط 2، دار المعارف، القاهرة، [د.ت]، ص 141 و145.

(12) انظر د. نبيلة إبراهيم : قصصنا الشعبي...، ص 176.

(13) مالكة العاصمي : الحكاية الشعبية في مراكش، ج 2، رسالة مرقونة، ورقة 392.

(14) - Voir : Mbarek Kaddouri et Iréne Reboul : Les contes de chez moi, Sud Maroc, Cl Fleuve et Flamme, Paris, 1986, P. 154.

(15) - Ibid, P. 154

(16) سنعتمد هنا رواية د. نبيلة إبراهيم الواردة في كتابها (قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية ص 176)، علما بأن هناك روايتين أخريين وقفنا عليهما، الأولى بعنوان (أين العقل) أوردها عبد الفتاح الجمل في كتابه (حكايات شعبية من مصر)، والثانية أثبتها جمال محمد أحمد في كتابه (حكايات من النوبة). والاختلاف واضح بين الروايات الثلاث في بعض التفاصيل.

(17) أحمد عواد عمر الجميلي : وصية شيخ، مجلة (التراث الشعبي)، ع 1-2، س 10، دار الجاحظ للنشر، بغداد، 1979، ص 254-256.

هامشي وتفصيلي بسبب التأثير المحلي، لكنها تتفق في كل ما هو جوهري وأساسي، وفق التفكيك المتحقق في هذه الخطاطة التوضيحية :

	الرواية المغربية	الرواية المصرية	الرواية العراقية
الخروج بدافع الفقر	البطل : الابن الوحيد.	البطل : الابن الوحيد.	البطل ابن وأب في آن.
	البطل يملك 300 مثقال فقط.	البطل يملك 300 جنيه فقط.	البطل يملك بعيرا واحدا فقط.
	الأم ترسل ابنها إلى السوق بالمال للتسوق، فيخسره في شراء الكلمات الثلاث تباعا.	—	—
الحصول على الوصايا الثلاث	البطل يشتري الكلمات الثلاث من بائعها وهي : 1) لا تأمن لا تستأمن في بلد الأمان. 2) اللي غلب يعف. 3) ساعة الزهو لا تفوت ولو بقطيع الرأس.	البطل يشتري الكلمات الثلاث من بائعها وهي : 1) حبيبك اللي تحبه ولو كان دب. 2) من أمنك لا تخونه ولو كنت خاين. 3) ساعة الحظ ما تتعوضش.	الشيخ يبيع البطل الوصايا الثلاث وهي : 1) الأدرك الأفرك لا ترا فجه. 2) نام بالعلو ولا تنام بالواطي. 3) بات مهضوم ولا تبات ندمان.
اختبار الوصايا الثلاث تباعا	الرجل يشغل البطل بدافع الشفقة.	البطل يطلب التاجر تشغيله فيوافق.	الشيخ يشغل البطل راعيا لمواشيه.
	خيانة الزوجة وقتل زوجها.	شروع الزوجة في خيانة زوجها.	غدر الرجل الغريب للبطل بمحاولة قتله والاستيلاء على ما يملك.
	للزوجة عشيق من عبيدها.	الزوجة تعشق البطل نفسه.	—
	محاكمة المجرمين وإعدامهما.	—	—
	تعيين الملك البطل حارسا بالقصر جزاء له على صدقه وأمانته.	—	—
	الملكة تتهم البطل بالخيانة لتغطي على خيانتها مع الشاب اليهودي.	الزوجة تتهم البطل بالخيانة لتغطي على رغبتها الخائنة.	—
	الملك يكلف البطل بتبليغ رسالة إلى مكتب (الزوبية) ليحرق فيها حالا.	التاجر يكلف البطل بتبليغ رسالة إلى جماعة الأعراب ليقطعوا رأسه.	—
	توقف البطل عند حفل زواج اليهودي.	توقف البطل عند حفل زواج.	—
	يحرق اليهودي بدل البطل لكونه ناب عنه في تبليغ الرسالة.	يقتل الرسول الثاني إلى الأعراب بدل البطل.	—
	يطلع البطل الملك على خيانة زوجته.	يطلع البطل التاجر على خيانة زوجته.	—
	انتقام الملك من زوجته بقطع رأسها.	قتل التاجر زوجته.	قتل البطل للرفيق الغريب الغدار.
	—	—	التقاء البطل بالقافلة التي استضافته.
	—	—	البطل ينام أعلى الجبل وليس أسفله كأصحاب القافلة.
	—	—	غرق القافلة كلها بسبب الفيضان.

	—	—	عثور البطل على كيس المجوهرات لدى القافلة الغارقة.
	—	—	بحث البطل عن أسرته والعثور عليها.
	—	—	البطل يحاول قتل ابنه الذي لا يعرفه لأنه ينام بين أمه وأخته.
	—	—	البطل يكتشف أن الشاب الذي كاد يقتله هو ابنه.
النتيجة السارة	مكافأة الملك البطل باقتسام مملكته معه.	إبقاء التاجر على البطل بجانبه وتزويجه بابنته.	البطل يبيع المجوهرات ويعيش مع أهله في سعادة.

وبالنظر إلى هذه الخطاطة، يتبين أن هذه الروايات الثلاث للحكاية نفسها، لم تختلف إلاّ في بعض التفاصيل والتفريعات، ونوعية الوصايا والشخصيات. وهكذا تميزت الرواية الأولى المغربية بمجموعة من المظاهر، منها :

1 ــ إرسال الأم لابنها إلى السوق الأسبوعي بمائة مثقال ثلاث مرات لابتياع الحاجيات الأسبوعية. وفي كل مرة كان يصدمها بشراء كلمة من الكلمات الثلاث.

2 ــ إن الخيانة الزوجية قد تكررت مرتين؛ في المرة الأولى تخون زوجة التاجر زوجها مع أحد عبيدها، وفي المرة الثانية تخون الأميرة زوجها السلطان مع شاب يهودي. كذلك تكرر بطبيعة الحال قتل الخائنين عقابا لهما.

3 ــ تتحدد الشخصيات في : الابن، الأم، بائع الكلمات، التاجر، زوجته، العبد، السلطان، الأميرة، اليهودي.

4 ــ تتركز الكلمات / الوصايا الحكمية الثلاث حول : أخذ الاحتياط اللازم، الحِلم، انتهاز المتع المشروعة.

وعلى الرغم من أن الرواية المصرية لهذه الحكاية تكاد تتطابق مع الرواية المغربية لها، فإنها اختلفت عنها في بعض التفاصيل، مثل عدم تكرار الخيانة الزوجية، وغياب شخصية الأم، وتعويض (الزوبية) بجماعة الأعراب في تنفيذ القتل. كما أن شخصياتها مختلفة نوعا ما عن شخصيات الرواية المغربية للحكاية، وهم هنا : الابن، بائع الكلمات، شخص غريب، التاجر، زوجته، الرسول الثاني، جماعة الأعراب، ابنة التاجر.

في حين تميزت الرواية العراقية عن الروايتين المغربية والمصرية لهذه الحكاية بهذه التفريعات :

1 ــ انتفاء الخيانة الزوجية، وتعويضها بغدر الرفيق الغريب.

2 ــ التقاء البطل بالقافلة، وخلاصه من الموت، في حين غرقت القافلة جميعها.

3 ــ بحث البطل عن أسرته، ومحاولته قتل ابنه لولا تذكره الوصية الثالثة.

4 ــ ارتكاز الوصايا الثلاث على : الحذر من الغرباء، طلب المعالي، التروي في الأمور.

5 ــ شخصيات الحكاية هي : البطل، زوجته، أمه، ابنه، الشيخ، الرفيق الغريب، أصحاب القافلة.

بيد أنه على اختلاف هذه التفاصيل والتفريعات من رواية إلى أخرى لحكايتنا، فإن ذلك لم يستطع أن ينال من التوافق في الوظائف الأساسية، التي تكوّن العمود الفقري لكيان هذه الحكاية. فعلى الرغم من التنويعات التي لونت الأحداث بتلوينات خاصة، وعددت الشخصيات بمختلف مياسمها وعلاقاتها المتشعبة، فإن الروايات جميعا تتماثل في التبنين على هذه الوظائف الأساسية :

أ ــ الخروج بدافع الفقر.

ب ــ الحصول على الوصايا الثلاث.

ج ــ اختبار صحة الوصايا على محك التجارب الواقعية.

فلا يهم كيف خرج البطل ومتى، ولا الطريقة التي حصل بها على الوصايا، ولا مضمون هذه الوصايا، أو طبيعة التجارب التي مرّ بها، وكذلك نوعية المكاسب التي يفوز بها في النهاية، إذ أن كل هذه العناصر وغيرها يمكن أن تتغير من رواية إلى أخرى، أما الثوابت التي لا تخضع للاستبدال هنا فهي : الخروج ــ شراء الوصايا ــ معاناة التجارب ــ الجزاء. وذلك ما هو ماثل في الروايات الثلاث المغربية والمصرية والعراقية لهذه الحكاية.

يفضي بنا هذا الطرح إلى أن أواصر الوحدة تثوى في أساس هذه الروايات المتعددة المختلفة للحكاية الواحدة، وهو التحقق الذي ينسحب على الكثير من الحكايات الشعبية الأخرى على نزوعها المؤكد نحو المحلية.

* * *

لعل الحكاية الخرافية أكثر الأجناس السردية الشعبية مضاهاة للحكاية العجيبة في نزعتها إلى العالمية. فهي على غرارها تمتد بجذورها إلى الحكايات البدائية، كما يعود مصدرها إلى الهند والإغريق، علاوة على أنها معروفة لدى جميع الشعوب القديمة والحديثة على حد سواء(18)، أي من (الباتشتنترا) الهندية إلى (خرافات إيسوب) الإغريقية مرورا بـ(كليلة ودمنة) المستعربة، ثم (خرافات لافونتين) الفرنسية، إلى غيرها من مجاميع هذا الجنس السردي المشهورة، بالإضافة إلى تراث خرافي بأكمله متداول شفاهيا بين الجماهير الواسعة في جميع أنحاء العالم. فالحكاية الخرافية كما يؤكد عبد الحميد يونس «تعد من أقدم أشكال الحكايات الشعبية ويذهب بعض الدارسين إلى أنها أقدم الحكايات الشعبية على الإطلاق وهي تتردد على ألسنة الجميع بلا استثناء، إنها موجودة في كل بيئة وعند كل أمة وبين مختلف الأجيال والطبقات. وقد استطاعت أن تحتل مكانا ظاهرا بين الأشكال القصصية فيما يسمى بالأدب المثقف أو الأدب الرفيع»(19).

ومادمنا قد التزمنا بالاحتكام إلى نصوص معينة لجلو الظاهرة المدروسة، فحسبنا هنا في سياق تلمس هذه الظاهرة في التراث السردي الشعبي لدى شعوب العالم، أن نختار نموذجا خرافيا معينا من شأنه تسهيل مهمتنا وتمكيننا من تبيان مظاهر هذه الوحدة خلاله، باعتباره عيّنة تنوب في هذا النطاق عن الكم الضخم من أمثالها من النصوص الخرافية، التي تروى بكثرة لدى مختلف الشعوب في معظم أرجاء العالم على صورة تحكمها إواليات واحدة، برغم الاختلاف في بعض الجزئيات والتفاصيل المتميزة من شعب إلى شعب، تحت تأثير العامل المحلي بعناصره الإقليمية المتعددة من طبيعية وثقافية واجتماعية ونفسية وعقائدية.

وعينتنا هنا هي حكاية متداولة بين الشعوب على شكل واسع وبصورة تكاد تكون متطابقة، نقصد حكاية (عزة ومعيزيزا). فروايات هذه الحكاية تشترك في الكثير من العناصر الأساسية وغير الأساسية، ولا تختلف إلاّ في بعض التفاصيل الهامشية المحدودة.

وللتيقن من هذه الحقيقة، نقوم بمقارنة عاجلة بين بعض تلك الروايات. لكن قبل هذا لابأس أن نورد ملخصا مركزا لها؛ فهذه الحكاية الخرافية تحكي أن عنزة

---

(18) أنظر فون ديرلاين : المرجع السابق، ص 61 و161 و219.

(19) الحكاية الشعبية، سل. المكتبة الثقافية، ع. 200، القاهرة، يونيو 1968، ص 29.

قبل أن تخرج للبحث عن الكلأ والماء ودرّ الحليب لصغارها، تقوم بتحذيرهم من فتح الباب لأي كان إلاّ لها. لكن الذئب سمع أهزوجتها المحذرة، فاحتال على صغارها مدعيا أنه أمهم الحقيقية. وعندما فتحوا الباب التهمهم باستثناء أصغرهم، لأنه اختبأ إلى أن جاءت العنزة، فأطلعها على جلية الأمر. وكان أن قصدت الذئب وبقرت بطنه، فخرج صغارها وهم يصارعون الموت. ثم حذرتهم مجددا من الثقة في أي كان، وعاشوا جميعا في هناء.

ويمكن العثور على عدد من الروايات لهذه الحكاية البارعة من بلاد متنوعة، ونختار من أمثلة ذلك :

- (عزة ومعيزيزا) من المغرب(20).
- (المعيزة المعزوزية) من تونس(21).
- (العنزة العنزية) من فلسطين(22).
- (جنجل ورباب) من العراق(23).
- (العنزة، الجديان والذئب) من فرنسا(24).

إن هذه الروايات تجعل بطليها الرئيسيين منحصرين في العنزة والذئب أو غيره، بمواصفات متضادة. فالعنزة(25) كادحة، مسالمة، شديدة الحذر، حكيمة. والذئب كسول، محتال، معتد، متهور. بل إن عناوين الروايات المتعددة للحكاية، لا تخرج عن الإشارة إليهما أو إلى أحدهما إلا نادرا.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

كما أنها تتحد في تحميل صغار العنزة شخصية الضحية. بينما يمثل الذئب فيها الشخصية المعتدية، وإن كان الغول في الرواية الفلسطينية(26)، والغولة في الرواية العراقية، هما اللذان يضطلعان بهذه الشخصية وليس الذئب.

---

(20) مالكة العاصمي : الحكاية الشعبية في مراكش، ج 4، رسالة مرقونة، ورقة 741.

(21) عبد الوهاب بوحديبة : الخيال المغربي، الدار التونسية للنشر، 1977، ص 5.

(22) نمر سرحان : الحكاية الشعبية الفلسطينية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1974، ص 144.

(23) عبد الله أمين آغا : مجلة (التراث الشعبي)، ع. 11، س 10، بغداد، 1979، ص 115.

(24) - Genevieve Massignon : De bouche a oreilles, Berger - Levrault, Paris, 1983, P. 231

(25) تستبدل الرواية العراقية العنزة بالغزالة، انظر عبد الله أمين آغا : المرجع السابق، ص 115.

(26) في رواية فلسطينية أخرى لهذه الحكاية يمثل الضبع لا الذئب أو الغول هذه الشخصية. انظر الساريسي : الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني، ج 2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980، ص 327.

وفي الرواية المغربية يلتهم الذئب عزة ومعيزيزا دون خنفسة الرماد وبولعواد، فقد اختبأت الأولى في الرماد والثاني تستر بين الأعواد. وفي الرواية التونسية أكل الذئب كل أولاد العنزة. وفي الرواية الفلسطينية يلتهم الغول حمحم ومعمع وحماحم، ولم يفلت إلاّ سعسع الذي اختفى تحت القش. وفي الرواية العراقية تسرط الدامية (الغولة) جنجل ورباب دون مضغهما استجابة لرغبتهما. أما في الرواية الفرنسية، فإن الذئب لا يتمكن من أكل الجديان أو خطفها، لكونه اشتغل بأكل المجبّنة داخل المعجن أولا، فأغلق عليه الصغار الغطاء ومنعوه من الخروج إليهم.

وغالبا ما يكون الناجون هم عنصر إبلاغ الأم بحقيقة ما وقع، علما بأن المعتدى يتوسل لفتح الباب بالحيلة، فينتحل شخصية الأم بتقليد صوتها، وقد يصطنع قرونا من الطُّفل أو غيره في بعض الروايات، كما قد يطلي رجله بالدقيق أو غيره ليزيل لونه الأسود فيصير في لون رجل الأم في بعضها الآخر. كل ذلك ليوهم الصغار أنه أمهم الحقيقية فيندفعوا لفتح الباب.

وباستثناء الروايتين التونسية والفلسطينية، فإن باقي الروايات المقارنة هنا تثبت التحذير الذي تلقيه العنزة على صغارها في شكل وصية مصيرية يجب العمل بها، وذلك قبل انصرافها إلى التزود بالكلأ والماء والحليب لجلبها إلى صغارها في كل الروايات، ماعدا في الرواية الفرنسية التي تغادر فيها العنزة صغارها قصد إشفاء رجلها. بيد أن جميع هذه الروايات دون استثناء، تشترك في توظيف شفرة ما، مع اختلاف بسيط في صيغها، وتلك هي الشفرة المتفق عليها بين الأم وصغارها لفتح الباب لها، وهي مصوغة غالبا بصورة موقعة تقطر رقة وحنانا على شدة بساطتها وإيجازها.

على أن هذا التماثل في كل الروايات المقارنة لحكاية (عزة ومعيزيزا)، يبلغ أقصى مداه على مستوى المظهر التركيبي. إذ أن جميع هذه الروايات تتمفصل عبر ثلاث بنى صغرى لا تحيد عن إحداها إلاّ نادرا، ونريد بها :

أ ــ **بنية التحذير** : وفيها توصي العنزة صغارها صراحة أو ضمنيا بعدم فتح الباب إلا لها، مع الاتفاق على شفرة محددة، ثم تخرج لجلب الكلأ والماء والحليب لهم. فالاتفاق هنا مشترك على احترام الوصية بين الأم والأبناء.

ب ــ **بنية الاحتيال** : وهنا يحتال المعتدى لأكل كل الضحايا أو بعضهم بانتحال شخصية الأم، مقلدا صوتها في ترديد الشفرة المتفق عليها، وملونا رجله

بلون رجل الأم، حتى يتأكد الصغار من رؤيتها خلال شق الباب أنه أمهم فعلا، فيفتحوا الباب ليلاقوا مصيرهم المحتوم. وهنا أيضا الاتفاق وارد على إجازة الحيلة بين المعتدى والضحايا. الأول بالفعل والآخرون بالاستجابة.

ج ـ **بنية الانتقام** : وتتكون من الصراع المميت الذي قام بين الأم والذئب المعتدي، يغذيه غضب الأولى الشديد وتشفي الثاني واغتراره بقوته. وطبعا ينتهي الصراع ببقر بطنه وقتله. مع ملاحظة أن عناصر موت المعتدي مشتركة بينه وبين العنزة المنتقمة أيضا.

إن كل بنية من هذه البنى المتتابعة سياقيا في متتالية جدلية ترتبط بوظائف معينة؛ الأولى بالمنع (الناتج عن الخوف)، والخروج (بسبب معاناة النقص)، والثانية بتلقي المعتدي خبرا عن ضحاياه، وتعرفه إلى الشفرة، ثم خداعه الضحايا المستجيبين للخدعة، فأكله لهم أو لبعضهم. والثالثة بانتصار البطلة، وانهزام المعتدي، مع إصلاح الإساءة في معظم الروايات حيث ينزل الضحايا سالمين من بطن المعتدي المبقورة.

وفي الحق إن هذه الروايات المتعددة للحكاية لا تخرج معماريا عن الثنائية البنيوية التي تميز بديناميتها في الحكاية الخرافية إطلاقا. ونقصد بها : العرض القصصي للحدث، والمحصول الأخلاقي.

وإذا كان بعض تلك الروايات قد فعل ذلك صراحة مثلما هو الأمر في (عزة ومعيزيزا) المغربية، حيث تنغلق بعد تشخيص الحدث بهذه النهاية المباشرة : «كَالت ليهم هاني هنيتكم من هاذ الذيب، إيو لا باقي عمركم تتيقو فشي حد»(27)، وكذلك في الرواية العراقية إذ تحذر الغزالة أولادها في الخاتمة من الوقوع في نفس الخطأ، فاستجابوا متعظين : «نعم يا أمي سوف لن نفتح الباب لغيرك. وعاشوا جميعا بسعادة واطمئنان»(28)، فإن البعض الآخر لابس بين طرفي الثنائية في شفافية يندّ فيها الدرس المعنوي عن الشكل المادي بصورة متداخلة، كما في الرواية التونسية والفلسطينية والفرنسية التي تلح على تشخيص الدرس الأخلاقي أساسا.

وهنا نصل إلى القصدية المشتركة بين كل تلك الروايات، فلا البنى الثلاث الصغرى، ولا الوظائف المرتبطة بها، ولا الثنائية البنيوية الملازمة للحكاية الخرافية،

---

(27) مالكة العاصمي : الحكاية الشعبية في مراكش، ج 4، ورقة 742.

(28) عبد الله أمين آغا : المرجع السابق، ص 115.

كلها تندمج في بنية جوهرية واحدة متكاملة تعد نقطة الارتكاز بالنسبة إليها، وهي بنية الطاعة. فطاعة الأبناء للآباء هي الرسالة التي تحملها هذه الحكاية إلى الأبناء. إذ بالطاعة يستطيع الأبناء تحاشي السقوط في المخاطر. وهكذا تقدم حكاية (عزة ومعيزيزا) درسا اختباريا هادفا تتظافر بنيات التحذير والاحتيال والانتقام لتجسيده للأطفال على كيفية عملية أشدّ تأثيرا وترسيخا ومدعاة إلى الالتزام بوصايا الآباء وطاعة أوامرهم. وهنا تتكشف الطاقة الرمزية الهائلة التي تختزنها الحكاية في سعيها لضبط جوهر الواقع البشري المنفلت.

وبذلك، وعلى نحو ما مرّ بنا بالنسبة للحكايتين العجيبة والشعبية، نستخلص مجددا التوحد الفني والأخلاقي المنوه به في القصص الشعبي على اختلاف الجهات والشعوب، بحيث لم تمنع الفوارق العرقية أو التباعد الجغرافي أو التفاوت الاقتصادي أو السلّم الحضاري وغيرها، من التماثل الذي قد يصل إلى حدّ التطابق أحيانا بين الروايات المختلفة للحكايات العجيبة والشعبية والخرافية.

* * *

الغريب أن ذلك التماثل يستحوذ حتى على حقل الحكاية المرحة، التي من المفروض أنها تنبثق من واقع نفسي وإنساني ذي خصوصيات متميزة. وآية هذا الحكايات المرتبطة بشخصية جحا الضاحكة، التي تعتبر شخصية مشجبية علقت عليها مفارقات وطرائف ونوادر شعوب مختلفة كثيرة. ولعل ما يؤكد هذا أننا نجد هذه الشخصية في التراث الشعبي لشعوب متعددة؛ فهناك جحا العربي وجحا التركي وجحا الإيراني وجحا اليهودي وجحا الألماني والإنجليزي والإيطالي والروسي والنيجيري(29) إلخ... «والحق أن كثيرا من النوادر المرحة بوجه عام طافت ولاتزال تطوف بين الشرق والغرب غير مقيدة بحد أو بقيد، لا الحدود الجغرافية أو القيود الزمنية التي تعين على تتبع خطوات هذا الانتقال ومعرفة أطواره. فالفكاهات والنوادر ــ بحق ــ شيء خارج عن حساب الزمن، وشائع في المجتمعات التي تنازعتها... وربما كان سبب انتشارها وشيوعها على هذا النحو أمورا كثيرة منها الرحالة والتجار والحجيج، بعبارة أخرى عن طريق الهجرة البشرية أو الثقافية أو الحضارية، كما يعود ذلك أيضا إلى طبيعة الحكاية المرحة ذاتها من ناحية أخرى وما تنطوي عليه من قلة الجزئيات الأولية أو الموتيفات الأولية أو العناصر

---

(29) انظر سليم فاضل : جحا الشخصية النادرة في التراث الشعبي العربي، مجلة (التراث الشعبي)، ع. 8، س 10، بغداد، 1979، ص 112.

الأولية»(30).

ودون الإمعان في استقصاء النماذج الكثيرة المؤكدة لهذه الحقيقة، فإننا سنكتفي هنا أيضا ــ مثلما فعلنا مع الأجناس الأخرى ــ بعينة واحدة، نختارها هذه المرة من شعبين مختلفين بقدر كبير على جميع المستويات، هما فلسطين وفرنسا. أما العينة فهي حكاية (جحا وحماره)(31) الفلسطينية، أو (روْني وسيده)(32) الفرنسية.

وتتلخص هذه الحكاية المرحة في أن رجلا ــ جحا أو غيره ــ كان يعيش مع زوجته في فقر مدقع، فاحتال ذات يوم بأن أطعم حماره بعض القطع الذهبية التي حصل عليها بطريقة أو أخرى. ولما علم الناس بالحمار الذي يتبرز ذهبا، اشتراه بعضهم منه بمال كثير. لكن الخدعة سرعان ما اتضحت، مما دفع إلى الانتقام من الرجل. فكان أن اختلق حيلة ثانية، حيث اتفق مع زوجته على احتضان مصران ممتلىء بالدم يطعنها فيه أمام خصومه الذين يجيئونه قصد الانتقام منه، فتتظاهر بالموت، وعندما يصفر لها في صفارة تقوم من موتها. ومرة أخرى اشترى خصومه الصفارة منه بثمن غال. فقتلوا زوجاتهم الواحد تلو الآخر دون نجاح في إعادتهن إلى الحياة بواسطة الصفارة. وهنا قرروا قتل الرجل الماكر، لكنه كان قد استعد للأمر بأن تبادل هو وراع ــ طمع في أن ينال مكافأة موهومة ــ ثيابيهما واسميهما، وهكذا قتل الراعي وألقي في البحر بدل الرجل. وعندما التقى الخصوم بعد ذلك بالرجل حيا يرزق، واستفسروه عن أمره، انتهز الفرصة المواتية للتخلص منهم، حيث ادعى العثور في قاع البحر على ذهب ومال. وكما توقع أمروه أن يقودهم إلى هناك حيث غرقوا جميعا. وهكذا أصبح الرجل من كبار الأغنياء.

تكشف المقارنة بين روايتي هذه الحكاية المرحة، أنه على اختلاف الشعبين الفلسطيني والفرنسي حضاريا وعقائديا وتباعدهما جغرافيا، فإن مظاهر الوحدة بين الروايتين لديهما تكاد تجعلهما متشابهتين إلى حدّ التطابق، لولا بعض الاختلافات البسيطة في بعض العناصر والزيادة أو النقصان في بعض التفاصيل.

---

(30) د. محمد رجب النجار : جحا العربي، عالم المعرفة، ع. 10، الكويت، أكتوبر 1978، ص 267–268.

(31) د. عمر عبد الرحمن الساريسي : الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني، ج 2، ص 317.

(32) - Michèle Simonsen : Le conte populaire, Cl. Littératures modernes, Presses universitaires de France, Paris, 1984, P. 190.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

فكلا الروايتين تدور حول نفس الموضوع، ونفس الشخوص تقريبا، وعلى نفس البناء، وتتجوهر حول ذات المفارقة.

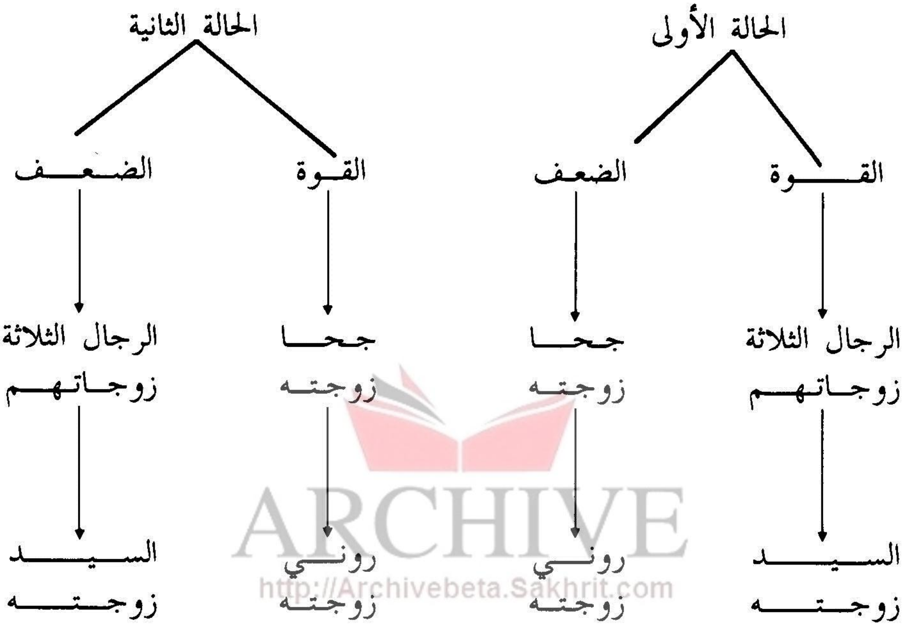
إن موضوعهما كما قد تبين من ملخص الحكاية، هو اضطرار رجل فقير للجوء إلى إعمال فطنته قصد الحصول من الأغنياء على ما يؤمن حياته. وهكذا عن طريق بيع الحمار الذي يتبرز ذهبا مرة، والصفارة التي تعيد الحياة للميت مرة، وغير ذلك يستطيع الفوز بالغنى، وعن طريق توريط الراعي، وإغراق الخصوم في البحر، يتمكن من التغلب على كل العقبات، والإفلات من الموت، ليستمتع وزوجته ببحبوحة العيش.

وبرغم اختلاف عدد وأسماء شخصيات الروايتين؛ جحا، زوجته، الرجال الثلاثة، زوجاتهم، الراعي، في الرواية الفلسطينية، وروني René، زوجته، اللصوص، السيد، زوجته، خادماه، الراعي، في الرواية الفرنسية، فإن هذه الشخصيات في كلتا الروايتين تؤول إلى ثنائية شخوصية ضدية طرفاها جحا / روني، نموذجا للفئة المهمشة في المجتمع، والرجال الثلاثة / السيد، نموذجا للفئة المركزية فيه. فالفقر والاستضعاف هما السمة المشتركة بين جحا وروني، والغنى والسطوة هما السمة المشتركة بين الرجال الثلاثة والسيد. أما باقي الشخصيات الأخرى، فهي شخصيات ثانوية تساعد على صنع جدلية المفارقة التي تقوم عليها روايتا الحكاية معا.

وبطريقة مشابهة، فإن الروايتين تتدرجان في بنائهما من المقدمة إلى العقدة ثم إلى الخاتمة، كما الأمر في معظم نصوص الأجناس السردية الشعبية جميعها. فكل من الرواية الفلسطينية والرواية الفرنسية، تنطلقان من مرحلة بدئية واحدة، هي الوضعية المادية البئيسة التي يعيشها البطل وزوجته. وكلتاهما تمر بمجموعة من المغامرات الذكية المتوالية، التي يقوم بها البطل لكسب المال، مما يورطه في مواقف قاتلة. ثم تنتهيان معا بنهاية واحدة : تخلص البطل من خصومه، وفوزه بالغنى والجاه.

لكن ما هو أهم، كون هاتين الروايتين تعملان في مجال الوعي بالعالم على صياغة مفارقة واحدة تمكنهما من النفاذ إلى جوهر التناقض المخيف الناتج عن غياب التوازن في المجتمع. فعلى ما تثيره هذه الحكاية ظاهريا من ضحك لدى متلقيها، بسبب الحيل الماكرة التي يجيزها الفقراء على الأغنياء، فإنها في عمقها تمارس نقدا نفاذا موجها إلى صميم الواقع الاقتصادي والاجتماعي المرتبك. إن التركيبة المجتمعية

التي تقدمها روايتا الحكاية، تتكون من الذين يملكون كل شيء والذين لا يملكون شيئا، من الأقوياء والمستضعفين. غير أن روايتي الحكاية تسخران من هذه التركيبة بقلب موازينها، وذلك بعرضهما لعلاقات الشخصيات في حالتين متوازيتين مختلفتين كما توضح هذه الخطاطة :


الحالة الأولى
القوة
الضعف
الرجال الثلاثة
زوجاتهم
جحا
زوجته
السيد
زوجته
روني
زوجته
الحالة الثانية
القوة
الضعف
جحا
زوجته
الرجال الثلاثة
زوجاتهم
روني
زوجته
السيد
زوجته

ففي الحالة الأولى، يحتل الرجال الثلاثة في الرواية الفلسطينية والسيد في الرواية الفرنسية بجانب زوجات الجميع، مركز الصدارة في المجتمع، غنى وجاها. ومصدر قوتهم يكمن في امتلاك المال تحديدا. بينما يقبع جحا في الرواية الأولى وروني في الرواية الثانية وزوجتاهما في منطقة الضعف والمسكنة، بسبب غياب المال.

وفي الحالة الثانية تنقلب الآية، حيث نجد جحا وروني يتمكنان من احتلال منطقة القوة عن طريق إعمال العقل، فيمتلكان المال والجاه، ويعيشان في رغد مع زوجتيهما. في حين تنحسر مكانة الرجال الثلاثة والسيد، بأن يخسروا الكثير من المال، ويموتوا وزوجاتهم نتيجة بلادتهم المضحكة.

إذن بالمقابلة في الحكاية تتم بين المادة والعقل. وضرورة التحامهما هي المثل الأعلى الضمني الذي تستهدفه الحكاية في العمق وتشيد به. فهل يتحقق هذا الالتحام في واقع يملأه جشع الأغنياء ولصوصية ومكر الفقراء ؟ ذلك هو عمق الحكاية، وتلك هي الإدانة التي توجهها إلى تركيبة اجتماعية غير عادلة. لهذا تتنبأ

الحكاية في خاتمتها، سواء في الرواية الفلسطينية أم في الرواية الفرنسية، بإعادة إنتاج (الوضعية ذاتها مجددا بين جحا وروني الغنيين وغيرهما ممن ظلمهم) الوضع الاجتماعي المختل. وبذلك تسخر الحكاية من الجميع أغنياء وفقراء، في تبادلهم الكاريكاتوري المأساوي لأدوار الغنى والفقر، في حلقة مفرغة تحول الضحايا معتدين والمعتدين ضحايا وهكذا دواليك. وتلك هي الدلالة المكثفة العميقة التي تنقذ الحكاية من الحرفية والتسطيح.

وعلى العموم، فإن صفة التوحد بين العناصر المختلفة في أجناس السرد الشعبي، تبدو بعد كل ما سبق أمرا مفروغا منه. فبرغم كل عوامل العزلة والاختلاف التي عرفتها شعوب العالم على مرّ القرون، لم تستطع لأسباب متعددة ليس هذا مجال تفصيلها، أن تمنع من توحد الصورة المتماثلة للروايات الكثيرة المختلفة للنصوص الواحدة على تغاير الأمم والعصور، مع استثناء بعض التفاصيل والجزئيات والملابسات طبعا، مما تفرزه التأثيرات المحلية والقومية الخاصة.

السرد العربي :

التشكل والامتداد

شعيب حليفي

نهضت الثقافة العربية في نسقها المتنوع والمتشكل باستمرار، وعلى امتداد كل العصور السابقة، بتحولاتها البارزة والخفية، على تشييدات متنوعة رسمت مسارات تجنسية ضمن تراث أدبي ثري ظلت عناصره ومفاهيمه تتبلور وتبحث لها عن معنى يرتق كل الفراغات أو التمزقات المحتملة وسط مشاهد وتبدلات متنوعة ومتشابكة تتطعم، وسَمَت التفكير والمنهج، ودفعت بمفهوم الأدب إلا أن لا يستقر داخل معنى واحد أو إيحاء مسطح، وإنما نحت نحو مفهوم جديد يتخصب على الدوام بآثار متشبعة باختلافات فلسفية وكلامية أو معرفية أو سياسية... مما أعطى للأدب العربي فرصة الانفتاح أكثر على الأنواع «غير المقيّدة»، وبلورة معانٍ فرعية تشيّد لمنظومة من الأشكال التعبيرية الأدبية والفنية، بحيث رمزت الكلمة في القرن العاشر الميلادي إلى دلالات منها، مثلا أنها كانت «تطلق على المؤلفات المكتوبة في الشكل الخفيف والمستظرف، والمُعَدّة لتربية الأديب المسلم المتعلم من شداة الأدب وأهل المعرفة، وتزويده بما يلزمه وفق تصور عرب القرون الوسطى من المعارف ذات الطابع الدنيوي وتلقينه محاسن السلوك والحكمة في القول والعمل»(1).

ويُشكل السرد العربي صورة جلية لنمو الأشكال الشفوية المتحولة إلى نص مكتوب ينوجد في حقول شتى وسط كتب الأدب المتنوعة، ومؤلفات التراجم والسير والطبقات، ونصوص المقامات والأخبار، وكل التقييدات المحسوبة على

---

(1) فلشتنسكي : **نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة للتنوخي**، نموذج للحكاية العربية في القرون الوسطى (ق 10م) ص 49. [ضمن بحوث سوفيتية في الأدب العربي، مجموعة مقالات، الاتحاد السوفياتي، دار رادوغا، 1986، ترجمة محمد الطيار.

التاريخ والجغرافيا الوصفية والرحلات، وأيضا في مؤلفات الفقه وعلم الحديث وعلم الكلام. ذلك أن عملية الانتقال من الشفوي إلى المكتوب سجلت بصمات أساسية في رسم تحول استراتيجي لبناءات مشتتة تحت معطف الشعر الدافىء وأشكال صغرى لتأريخ الزمن، وبعض أحداثه ضمن نسق المكتوب؛ فدراسة تشكل الآداب ــ بتعبير جان بسيير ــ(2) تنتمي إلى التاريخ، وتطرح مسألة التجانس والاستمرارية والطبيعة المشتركة، أي الانتقال من الشفوي إلى المكتوب، ومن المقدس إلى الدنيوي، بحيث إن **السرد العربي**، في تشكلاته الطويلة والمعقدة، والطابع المحايث لبراغماتية النثر ووظيفته المتنامية، حقق الانتقال التدريجي، ومعه تحققت مسارات أخرى من التحول في مستويات شتى أبرزها تحويل التجربة الذهنية أو المعيشة من أفعال وتخيلات إلى لغة شفوية ومكتوبة ضمن نسق تجنسي معين. فالكتابة، مثل «التفكير ليست انعكاسا بسيطا للعالم»(3)، وإنما هي نسق من الرموز والعلامات لعناصر واقعية، أو عناصر من التجربة بنوعيها، ومكونات أخرى لا محدودة، متداخلة، تتشكل باعتبارها بنيات أو عناصر مفردة، وذلك في إطار متخيل عام، حيث استطاعت «المخيلة الصاهرة» لكل العناصر «الثقافية» أن «تكتنز الماضي الطويل، وأن تُبقي على الرغم من إحداثات الزمن الظرفية على الأسس المثبتة لاستمرارية (الأمة) الناقلة لتراثها»(4).

وفي سياق التحولات التي قادت السرد العربي للانتقال من الشفاهية إلى المكتوب، كانت هناك عوامل محددة ساهمت في بناء نسق ثقافي مؤطر دينيا بظهور القرآن والإعجاز البلاغي، والقصص القرآني، وما أفرزته المرحلة، في ارتباطها بأيام العرب الجاهلية، ومن انفتاح مجموعة من الرواة والمفسرين على سرد ما جاء في القرآن وذكر المغازي، وسيرة الرسول ﷺ وسير الأنبياء والأولين، بالإضافة إلى كتب شروح الشعر المختلفة والأمثال والتراجم والطبقات، والتاريخ والبلدان، ومهام

---

(2) جان بسيير : **تكوّن الآداب**، ص 29 [ضمن كتاب جماعي مترجم : الآداب والأنواع الأدبية، دار طلاس، سوريا، ط 1، 1985، ترجمة طاهر حجار].

(3) - Pius Ngandu Nkashama : **Ecriture et Discours litteraires** (Etude sur le Roman Africain) ed. L'harmathan, Paris, 1989, P. 28.

(4) عبد الرحمن أيوب : **استمرارية الآداب الشعبية** ومواكبتها للتحولات الاجتماعية التاريخية الأساسية في الوطن العربي، النص العينة : سيرة بني هلال، ص 366، [ضمن مؤلف جماعي : الأدب العربي : تعبيره عن الوحدة والتنوع، مركز دراسات الوحدة العربية، جامعة الأمم المتحدة، بيروت، ط 1، مارس 1987.

الرواة في استعادة حكي الأيام(5).

هذه البنية الدينية المؤطرة بأهداف مرسومة ستعرف اتساعا ببروز أشكال محايثة تضفي التنوع على هذا النسق الثقافي الذي يحضر فيه السرد جليا، بحيث اتسعت الدائرة لتشمل سير الملوك الأوائل والحروب، وأيضا أدب المسامرات، والعودة إلى تقييد تواريخ ماضية حول بدء الخلق والخليقة، ونشوء الإنسان وسط صراعه الذي لا ينتهي.

إن السرد الحكائيَ المدثر بأهداف دينية يتغيى الوعظ والتثبيت مُتخذاً متعة الحكي سبيلا خرج من معطف الشفوي، وأيضا التناقل الذي كان «عملية دينامية تؤدي إلى آثار بالغة الأهمية في تكوين النص الشعبي شكلا ومضمونا؛ ذلك أن التناقل الشفوي يُحرّر النص الشعبي من الأطر التابثة والمنتهى منها نتيجة التقييد بالكتابة»(6)؛ فَجُلّ التدوينات الأدبية في مختلف الأنواع المسبوقة بالشفوي وآثاره، والحضور القوي للمتلقي المتشبع بالحس الحكائيِ لن تسلم من نَفَس الحكي والإخبار عبر التقاط اللحظات الماضية في مستويات مختلفة متقاطعة ومرفودة بتأطير الحس البطولي، ووسط ملتقى حافل بتقاطعات حيوية، فيها الثقافي والديني والتاريخي والجغرافي والسياسي.

ويتوقف بناء هذه النصوص على عمق التحويل والتفاعل والتخصيب والتكيّف والحيوية، فالتداخل بين ما هو أدبي وتاريخي أتاح للسرد أن ينمو وينتظم داخل نسق مأهول بتفاعلات وبآثار شتى. ويمكن ملاحظة هذه المسألة بجلاء في شكلين بارزين هيمنا طويلا وهما : المؤلفات التاريخية، والمؤلفات ذات المادة الأدبية المتنوعة، من أجل فهم عملية تفاعل البناءات داخل النص :

1 ـــ المؤلفات التاريخية :

ارتبط التأريخ العربي بنوعين من الوقائع :

---

(5) انظر : أبو عبيدة معمر بن مثنى (209هـ) : **كتاب أيام العرب قبل الإسلام** [جمع وتحقيق ودراسة : عادل البياتي]، عالم الكتب، مكتبة النهضة العربية، ط 1، 1987. وخصوصا صفحات التقديم 21-35.

(6) عبد الحميد حوّاس : **الأدب الشعبي وقضية الإزاحة** والإحلال في الثقافة الشعبية، ص 408، [ضمن مؤلف جماعي : الأدب العربي تعبيره عن الوحدة والتنوع، 1987، مرجع سابق].

ــ وقائع التاريخ **القريب**، وهي عبارة عن سرد بخلفيات دينية، سعت إلى تأكيد ما جاء به الإسلام، أو تقييد أخبار الحاكمين والأحداث.

ــ وقائع التاريخ **البعيد** المخلوط بالخرافات والأساطير الأولى بما فيها الحروب وأخبار الأولين من شعراء وملوك وغيرهما وذلك بالإعتماد على مصادر شفوية، أو تقييدات مختصرة.

إن فهم التاريخ في هذه المرحلة الأولى لم يكن يستند على قواعد عِلمية، وإنما على جمع المعلومات والأخبار ــ كيفما كانت ــ حول أحداث أو أفراد أو أماكن، ويمكن تفسير المضامين في هذه المؤلفات، باعتبارها نوعا من الإدراك للواقع، ومحاولة لبناء تصور منسجم حول العالم، وتفسيرا للظواهر الطبيعية وفوق الطبيعية. وقد تضمنت هذه المؤلفات أنواعاً سردية من بينها :

حكي حول الأشخاص : وفيه يتم تبئير شخوص واقعية في الوجود، حققت أثرا فعليا أو روحيا يعكس اعتبارا معينا. وعبر مراحل الحكي الشفوي والمكتوب يتم إلباس هذه الشخوص أفعالا أخرى. ويختلف الحكي حول هذه النقطة برواة يعمدون إلى التركيز على الجانب العلمي أو الإنساني أو الفعل الغريب... وهو تنويع ساهم في تناسل الحكي، وإبراز الذات الفردية من حيث عصاميتها وقدرتها على اختراق المألوف.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

كما اشتهرت ــ ضمن كتب التاريخ ــ مؤلفات وفيات الأعيان والطبقات والانساب والتراجم والوقائع؛ يقول ابن حجر العسقلاني (ق 15م) في تقديمه : «هذا تعليق جمعتُ فيه حوادث الزمان الذي أدركته منذ مولدي سنة ثلاث وسبعين وسبعمائة وهلم جرا، مفصلا في كل سنة [أحوال الدول] عن وفيات الأعيان مستوعبا لرواة الحديث نصوص من لقيْته أو أجاز لي، وغالب ما أورد فيه من شاهدته أو تلقفته ممن أرجع إليه أو وجدته بخط من أثق به من مشايخي ورفقتي كالتاريخ الكبير»(7).

---

(7) ابن حجر العسقلاني : **إنباء الغمر بأنباء العمر في التاريخ**، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 2، 1986، ص 2 [تحت مراقبة محمد عبد المفيد خان].
ويقول أيضا حول إحدى الشخصيات : «أحمد بن علي عبد الرحمن العسقلاني الأصل، المصري الشهير بالبلبيسي الملقب بـ«سمكة». كان عارفا بالفقه والعربية والقراءات، وكان الأسنوي يعظمه وهو من أكابر من أخذ عنه واشتغل وبرع واحد من علماء عصره، وسمع=

هناك أيضا **حكي يلتقط بعض الظواهر التاريخية والطبيعية** سواء المفسرة أو غير المفسرة. يروي العسقلاني أنه «في سلخ جمادى الآخرة كسرت جرار الخمر بالرميلة، حملت من بيوت أسارى الأرمن التي بالكوم قرب الجامع الطولوني.

وفي رجب جردت العساكر لردع عرب الشرقية الزهيرية [لكثرة] فسادهم. وفي أول يوم منه ادعى علي ابن سبع شيخ العرب بالزفتة بأشياء تنافي الشريعة، وشهدت عليه جماعة عند قاضي القضاة ابن خير المالكي، فسعى جماعة إلى أن خلص ونُقل إلى الشافعية فحكم بحقن دمه»(8).

وقد تشكلت هذه الحكايات حول الظواهر بصياغات متعددة، مما أكسبها مساراً حكائيا ـــ تأريخيا بشكل أكبر من **الحكي الذي جاء حول الفضاءات**، منظورا إليها تاريخيا ورمزيا وأسطوريا أيضا. ويروي المسعودي في هذا السياق، عن فضاء الأسكندرية قائلا : «ذكر جماعة من أهل العلم أن الأسكندر المقدوني لما استقام ملكه في بلاده سار يختار أرضا صحيحة الهواء والتربة والماء حتى انتهى إلى موضع الاسكندرية فأصاب في موضعها آثار بنيان عظيم وعُمداً كثيرة من الرخام، وفي وسطها عمود عظيم، عليه مكتوب بالقلم المسند ـــ وهو القلم الأول من أقلام حمير وملوك عاد ـــ «أنا شدّاد بن عاد بن شداد بن عاد شددت بساعدي البلاد وقطعت عظيم العماد، من الجبال والأوطاد. أنا بنيت إرم ذات العماد التي لم يخلق مثلها في البلاد، [....] ونزل الإسكندر متفكرا يتدبر هذا الكلام ويعتبره ثم بعث فحشر الضياع وحط الأساس وجعل طولها وعرضها أميالا»(9).

= من الميدومي وغيره؛ رافق شيخنا العراقي في سماع الحديث وقرأ بالروايات وكان خيّرا متواضعا. مات في المحرم»، ج 1، ص 244.

ـــ انظر أيضا : ابن خلكان : وفيات الأعيان وإنباء أبناء الزمان، تحقيق إحسان عباس.

ـــ ابن منصور السمعاني (ق 6هـ) : الأنساب. (5 أجزاء)، بيروت، دار الجنان، ط 1، 1988 [تقديم وتعليق عبد الله عمر البارودي].

ـــ الذهبي : **تاريخ الإسلام ووفيات المشاهير والأعلام** (4 أجزاء)، بيروت، مؤسسة الرسالة، ط 1، 1988، [حققه وضبط نصه : بشار عواد معروف، الشيخ شعيب الأرناؤوط، صالح مهدي عباس].

(8) ابن حجر العسقلاني، مرجع سابق، ص 329 (ج 2).

(9) المسعودي : **مروج الذهب ومعادن الجوهر**، دار الأندلس، بيروت (أربعة أجزاء)، ط 6، 1984، ص.ص 410-411، [تحقيق : يوسف أسعد داغر]. =

هذه الأنواع الثلاثة من السرود في المؤلفات التاريخية والأشكال المتفرعة عنها، تفرز الحدث ــ الحكاية، والتي عادة ما تكون قصيرة ومحدودة، ولكنها تنسج، في مجموعها، بناءً تأريخيا حول فترة زمنية أو فضاء (فضاءات) أو ظواهر ووقائع مرتبطة فيما بينها.

وتترسم طبيعة هذا البناء السردي باعتمادها **بنية الخبر**، وصياغات تقديمية لإدراك صادق عن طريق المشاهدة أو السماع أو مطالعة المؤلفات الكبرى في التاريخ. ولأن التاريخ يحفر في الماضي أو يؤسس له فهو يقف بالأساس على السند سواء المتعين المشهور، أو المجهول، أو بدون سند. وهي المرجعيات التي تؤطر الخبر في المؤلفات التاريخية؛ ذلك أن ارتباط الحكي بالمرجع هو دعامة استراتيجية في تشكيل خبر مسنود يمكنه أن يتحول إلى مرجع يسند خبراً آخر.

فضلا عن هذا، فالنصوص التاريخية وغيرها، وهي تعيد بناء «أبطال» كانوا في «الواقع» المادي ثم الذهني مقابل نصوص حكائية، ترسم أبطالا في المتخيل الشعبي ووقائع تصاغ في سياقات جديدة تشترك في سمات تتكرر بنسب متواترة ذات حضور جلي :

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

أ ــ **التشويق في الحكي**، من حيث تبئير الشيء المراد إبرازه، وجعل كل أوعية السرد والخبر تصب فيه، مع اتباع خطية مقصودة.

قال الطبري : «قال : وكانت امرأة شعراء الساقين، فقالت الشياطين : ابنوا له بنيانا ليرى ذلك منها فلا يتزوجها، فبنوا له صرحا من قوارير أخضر، وجعلوا له طوابيق من قوارير كأنه الماء وجعلوا في باطن الطوابيق كل شيء مكون من الدواب في البحر من السمك وغيره ثم أطبقوه، ثم قالوا لسليمان : ادخل الصرح»(10).

= ــ انظر أيضا : الخطيب البغدادي (483هـ) : **تاريخ بغداد** (14 ج)، المدينة المنورة، المكتبة السلفية (د.ت).

ــ البلاذري : **فتوح البلدان**، بيروت، دار الكتب العلمية 1978 [راجعه رضوان محمد رضوان].

ــ المقريزي (845هـ) : **كتاب المواعظ والإعتبار بذكر الخِطط والآثار** (الخطط المقريزية)، القاهرة، مكتبة الثقافة الدينية، (د.ت).

(10) أبو جعفر الطبري (224-310هـ) : **تاريخ الطبري (تاريخ الرسل والملوك)**، القاهرة، دار المعارف، ط 4، (د.ت) (11ج)، سلسلة (ذخائر العرب 30) [تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم) ص 493 (ج 1).

ب ــ **الجنوح إلى الغرابة**، وهي سمة مرتبطة بالأولى، لأن التشويق ينتج إما بتأجيل الإخبار عن مسبب طبيعي أو غير طبيعي، أو ببروز غرابة وسط عالم مألوف، وهي خاصية ضرورية في جل المؤلفات التاريخية الأولى، والتي كانت تجمع أخبارا مختلطة بالخرافات وبالغيبيات(11) على أساس أنها حقائق تثبت بعض المعطيات حول المحكي عنهم لدى القارىء، ووسيلة لإثارة انتباهه.

ج ــ **عنصر الإرتحال والانتقال**، ويتمظهر في الإطار العام لهذه النصوص دون أن يشكل تيمة رئيسية. ووجود هذا العنصر يضمن التنويع والربط بين التشويق والغرابة، لأن الانتقال من مكان إلى آخر هو تحول من المعلوم إلى المجهول.

وقد تجذّر عنصر الارتحال في المؤلفات التاريخية عبر مستويين رئيسيين :

ــ **ارتحال ذهني** للمؤلف نحو أحداث ماضية يتم استقاؤها من الأسفار والتقييدات، أو مما هو شفوي، ويتجلى في استعادة سرد بداية الخلق، وأخبار الأولين وحروبهم ورحلاتهم المتنوعة.

ــ **ارتحال فعلي** للمؤلف نحو فضاءات متعددة ومتنوعة بحثا عن الأحداث من أفواه الرواة، أو عن أماكن بها آثار شاهدة، بقصد توثيق الأخبار وتقييد المشاهدات.

د ــ **هذه السمات الثلاث** وغيرها، والتي رافقت البناء النصي لمؤلفات التاريخ شكلت استراتيجية في كتابة التاريخ داخل بنية ثقافية عامة مشدودة إلى عوامل دينية وفكرية وعصبية، بخلفية مرآوية، تأكدت في البحث عن التطابق والحقيقة أو بنائهما، وتشكيل لغتهما السابقة والراهنة من خلال ملء الثقوب الفارغة وتأكيد الاحتمالات المنسجمة...

2 ــ المؤلفات ذات المادة المتنوعة :

وهو النوع الذي ساد فترة طويلة مخلّفا مؤلفات تُعنى بالحديث في أبواب شتى، تفصيلا أو استطرادا كاللغة، وأخبار الشعراء والمجالس الأدبية والتراجم، وأيضا وقائع حول الملوك والفرسان، أو بعض الغرائب والطرائف والمسامرات والشروح؛ إنها نوع من الكتابة المتنوعة التي تبرز تعدد اهتمامات المؤلف والرغبة في التأريخ للشتات السردي الباحث عن أفق أجناسي يترسم عبره وينمو.

---

(11) انظر المسعودي : **مروج الذهب** (مرجع سابق)، ج 2، ص.ص 139-160.

ففي مؤلفات أدب الكاتب لابن قتيبة والكامل للمبرد والبيان والتبيين للجاحظ وكتاب النوادر لأبي علي القالي(12) ونشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة للقاضي التنوخي، نقط التقاء حول منطلقات عامة، أجلاها أن هذه المؤلفات تتمحور حول الأدب، وتتضمن الرغبة في الحكي المؤثث بالإنفتاح على استطرادات في أنواع أخرى.

وإذا كانت مؤلفات التاريخ والنصوص ذات البناءات المتنوعة قد تشربت ــ بطريقة أو بأخرى ــ النصوص الدينية ذات الإعجاز البلاغي وعلوم الفقه والتفسير ومحكيات المغازي وما تشعب عن كل هذا فإنها جمعت شتاتا حكائيا ثريا يتأرجح بين تأريخ الوقائع والأخبار من جهة، والتخيلات الناعمة والقاسية من جهة ثانية. محكيان ينتسبان إلى دائرة واحدة تتخصب وتتوالد في أشكال أخرى وبتلاوين مختلفة شأن مؤلفات التراجم والسير وغيرهما. ومع نضج الوعي بالسرد باعتباره كتابة وسط تشكل الدولة، وفي إطار المثاقفة، أصبحت الحاجة ضرورية إلى توسيع إضافي في دائرة السرد حتى يساير التحولات، ويلتقط الطارىء، بحثا عن تفسيرات له، وأيضا تدوين ما لم يكتبه الكلام الموزون المقفى، وعجنه في نسيج تخييلي، يربط الواقعي بفوق الطبيعي الطاعن في الغيب والعجيب.

وتدقيقا، فابتداء من القرن الرابع الهجري ظهرت أشكال سردية تخيط الشتات وشذر التحول من القبيلة ــ بعصبيتها ــ إلى الدولة في شكلها المستعار حينا، والناقص حينا آخر بحثا عن كمال مزعوم يضاهي الروم حضارة، والإغريق ثقافة، والعهد الراشدي عقيدة. إنه شكل زمن آخر يحمل تمزقاته المتخفّية وسط لجات كثيرة.

وقد جاءت الأشكال السردية جسورا لتتواصل فيما بينها رغم اختلافها من حيث البناء والتيمات في قطبين كبيرين كان لهما حضور متبادل ومتواتر، هما الشكل الخالص والهجين.

ــ تضمنت **الأشكال الخالصة** : المقامة والسيرة والحكاية الشعبية، والرحلات...

ــ أما **الأشكال الهجينة**، فيندرج ضمنها الخبر والمحكيات الصغرى المتفرقة،

---

(12) ذكر ابن خلدون هذه المؤلفات باعتبارها أصول وأركان فن الأدب :

ــ ابن خلدون : **المقدمة**، بيروت، دار البيان، (د.ت) ص ص : 553 و554.

ثم أدب القيّامة والتراجم والطبقات وأخبار الشعراء. ولا تنفصل هذه الأشكال الخالصة عن الهجينة إذْ هما معا نسبيان يتفاعلان باستمرار مع المصنفات المدرجة ضمن ما أخضعه الفكر العربي للتصنيف، فصنفت «أنماط الناس وكتب عن كل صنف فظهرت كتب في أخبار الظرفاء والأذكياء، وفي أخبار الماجنين والمغفلين والحمقى والطفيليين، وعلى هذا النمط ظهرت الكتب في الحيوانات وعجائب المخلوقات وكتب في خصائص البلدان، إلى غير ذلك من الكتب التي تختص بظواهر الحياة كافة»(13)، بحيث تطورت وارتبطت بتقاليد المجتمع وعاداته وذاكرته؛ فالتقطت المقامة مادتها الخام من أخبار الشطار والمكدين في علاقتهم بذواتهم وبالمجتمع وبالآخرين. كما سعت السير والحكايات الشعبية والرحلات إلى رصد تفاصيل حيوات متخيل متحرك أفقيا وعموديا.

إن الأشكال الخالصة قائمة بذاتها، تمكنت من خلال النصوص المتوفرة ذات النضج الفني من التعبير عن مرحلتها، وإفراز مجموعة من الخواص المشتركة بينها، فضلا عن خصائصها النوعية المميزة لها ولسماتها، وحتى بعض أهدافها. هذه الخواص يمكن اختزالها في ثلاثة مستويات :

أ ــ **اللغة والأسلوب** : يحفل سرد الحكايات باللغة عبر الاتكاء على تخليلات من الشعر والأمثال والآيات القرآنية، وبعض الاستشهادات المتنوعة، ثم أسلوب التشويق والتسلسل الخطي المدعوم بالاسترجاعات والاستطرادات، لكن طريقة بناء الجملة وتقديمها يبقى في المقامة غيره في السيرة أو الرحلة أو المغازي أو التراجم.

ب ــ **هيمنة الفرد البطل** : وذلك من خلال حضور قوي لعنصر الفرد المهيمن في المقامة باعتباره المحور الذي تنتسج حوله الأحداث، وأيضا السير الشعبية التي تؤسطر الفرد، وتجعل منه رمزاً وصورة «فوق طبيعية» للنموذج المطلوب. أما الحكاية الشعبية فهي لا تستقيم إلا عبر تبئير المفرد المتعدد.

وفي كل الحالات يمكن الحديث عن خلفية هذه الإضاءة الموجهة نحو الفرد وذلك بذاتية الكتابة عند جميع الشعوب وفي كل المراحل، والرغبة الدفينة للإنسان العربي في التماهي مع أحلامه تجاوزا لعجزه وتحقيقا لكماله المفقود.

---

(13) نبيلة إبراهيم : **الوعي العربي ونموذج البطل**، ص 340 [ضمن مؤلف جماعي الأدب العربي تعبيره عن الوحدة والتنوع، مرجع سابق].

إن التفسيرات تتعدد في تآويل تشبع الحكاية العربية بهيمنة الفرد، ولكنها تبقى خاصية ساهمت في بناء النصوص السردية.

ج ــ **المتخيل** : وهو خطاب يجد لنفسه قطبا واسعا تتفاعل فيه العديد من المتغايرات، ولكنه، في العام، يتشكل داخل قطب المواجهة والتصادم بين وعيين وإرادتين :

ــ وعي الساذج ≠ وعي الشاطر : (المقامات).

ــ وعي الكافر ≠ وعي المؤمن : (السير الشعبية).

ــ وعي الشر ≠ وعي الخير : (الحكايات الشعبية...)(14).

كما يتوزع المتخيل بخطابه في هذه الأشكال وغيرها، انطلاقا من بناء الحكاية على دعامات عجائبية وغرائبية، تخلق لدى المتلقي نوعاً من الحيرة والتردد.

ورغم كل الخواص المشتركة، فقد نما السرد العربي مؤسسا لاختلافه في البناء وطريقة عرض الأحداث، سواء بالنسبة للأشكال الكبرى أو الصغرى، الخالصة أو الهجينة، كما ترعرع ضمن محددات دينية وثقافية مؤطرة متنوعا يتلاقح ويتخصب بعناصره المتحركة، فضلا عن كون السرود القديمة التي صيغت في أشكال تخيلية مختلفة، «تفسر رؤية أو تدعم شعيرة دينية»(15)، الأمر الذي يقود إلى التقاط خلاصات أولية بالنسبة للسرد العربي في جانبه الحكائي :

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ــ **ترعرع** السرد الحكائي العربي في بيئة ثقافية انفتحت على أشكال متنوعة تفصح عن تجذر **الحكي والخبر** في الأدب العربي(16)، ابتدأت بالمغازي التي تمثل أولى أشكال الإبداع الشعبي، منذ بداية عهد الثقافة الإسلامية على أيدي ابن اسحق والواقدي وغيرهما(17)، وقصص الأنبياء وأخبار الأولين والسير. ثم

---

(14) يمكن أن توجد هذه المتغايرات كلها وغيرها في شكل واحد.

(15) أحمد كمال زكي : **الأساطير : دراسة حضارية مقارنة** دار العودة، بيروت، ط 2، 1979، ص 26.

(16) انظر وهب بن منبه : **كتاب التيجان** (سلسلة الذّخائر 10) أكتوبر 1996، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط 3، (ص ص 9–321) ويتضمن فيما تبقى من صفحات (323–501) اخبار عبيد بن شرية الجرهمي في أخبار اليمن، والكتاب، عموما، هو من أقدم النصوص المكتوبة بين أساطير الخلق والأحلام والسير.

(17) محمد حافظ دياب : **نشوء الآداب الشعبية العربية**، ص 307 (ضمن كتاب جماعي : الأدب =

تطورت مع الحكايات والمقامات والرحلات... وهي نصوص يتقاطع فيها المرئي المشاهد بالمسموع والمختلق والخيالي. وكل هذا ينصهر ضمن موروث ثقافي وديني وحضاري عام.

ــ حضور **السمات التحويلية** في بناء الخبر المرتوي بآثار **الشفوي**، لكن **سلطة التحويل** تضع التجربة في مسار نسقي يصهرها ويعيد إدراكها ذهنيا مرة أخرى، تهييئا لتدوينها.

ــ تموقع السرد بين **التاريخ والتقييد**، بين التجربة الفعلية والروحية، مما مهد لنوع من الإدراك **الخاص للواقع** (الماضي والحاضر والمستقبل من جهة، والدنيا والآخرة من جهة ثانية)، ساهم في آلية كتابية تسعى إلى **تخييل الحقائق** وتحقيق الخيالات.

ــ تجذر **خاصية التوالد** بشكل كبير في السرد العربي باعتبارها النفس الذي سيرسم للحكاية رحمها العامر بالتشويق والغرابة.

ــ **مهيمنات** كثيرة شكلت خواصا متواترة في النصوص السردية المجموعة في مؤلف واحد كالسير والليالي والمقامات، أو النصوص الصغيرة الممثلة لحكاية واحدة حول موضوع واحد. ومن ضمن هذه المهيمنات التي تتكرر وتشكل جزءا من البنية العامة في الحكاية : «**مهيمن الرحلة**» سواء أكان رحلة المؤلف الباحث عن الحكاية أم شخصيات المحكي، لارتباط هذا المهيمن دائما بالمفاجآت والجديد دلاليا. أما شكليا فمن أجل توسيع دائرة الحكي، وخلق نوافذ تنفيسية داخل عنصر آخر هو «**مهيمن السيرة**» التي تشكل ضمن آداب التراجم والمغازي والأخبار، وهو ما دعم «مهيمن الرحلة» ومده بالقوة باعتبار «الارتحال سمة عربية قديمة»(18) وإنسانية أيضا.

= العربي تعبيره عن الوحدة والتنوع، مرجع سابق) نَقَلَ عن : يوسف هوروفتش : **المغازي الأولى ومؤلفوها**، ترجمة حسين نصار، القاهرة، مكتبة مصطفى الحلبي، 1949، ص ص 3-10.

(18) أسماء أبو بكر محمد : **ابن بطوطة، الرجل والرحلة**، بيروت، دار الكتب العلمية، ط 1، 1992، ص 9.

مجادلة السائد في الدراسات الرحلية :

أعراض الأزمة وآفاق البحث

عبد النبي ذاكر

مطارحة منهاجية :

مما لاشك فيه أن لحظة المراجعة والمجادلة هي إكسير التجديد الرصين، والإقلاع المُعَقْلَن الضارب بجذوره في العناصر الحيوية للشيء المراجَع أو المجادل. وبدونها يقبر النقد الذاتي، وتنفلت لحظة التجاوز والتحول والإضافة الكيفية، وتتكلس آلة الجمود وتستحكم هالتها.

من هذا المنطلق الذي لا يهادن السائد، ولا يستسلم للسكونية، ويتعشّق قلق السؤال، سنحاول في هذه البسطة تقديم قراءة نقدية فاحصة لتراكم هائل من الدراسات المتعلقة بأدب الرحلات، بغية مساءلة عناصر «الأزمة» في الكائن للتطلع إلى الممكن. ونستعمل كلمة «أزمة» هنا بمعناها الطِّبي، حيث يقصد بها : اللحظة الحاسمة التي قد يتحول فيها المرض إلى ما هو خير. بمعنى أنها «مرحلة خطيرة من مراحل تطور الأشياء والأحداث والأفكار»(1). ويفهم من هذا الكلام أن طموحنا يطال محاورة العناصر الدينامية في السائد. تلك العناصر التي بمكنتها المراهنة على آفاق جديدة في البحث الرحلي، والتوصل إلى حلول ممكنة لمثبطات الإقلاع التنظيري والتحليلي لخطاب الرحلات الأدبية.

الأمر يقتضي منا، إذن، ملاحظة المشهد النقدي الرحلي في مختلف تفاصيله، وفتح بوابة «نقد النقد» على مصراعيها، حتى يتسنى لنا تقويم السائد عبر الاستقصاء

---

(1) - Paul Robert, Le Petit Robert, Le Robert, 1982, P. 424

العمودي أولا، فالأفقي ثانيا. ونقصد بذلك فتح تناولنا النقدي على «المقاربة المقارنة» المهتمة بتتبع الدراسات الرحلية عبر امتدادها الزمني من جهة، والمنشغلة بعدم إغفال الامتداد الفضائي من جهة ثانية. الشيء الذي سيمكننا من الوقوف على مدى دينامية تلك الدراسات على امتداد العصور، وفي مختلف بقاع العالم. على أن عملنا هذا لا يدعي الشمولية والإحاطة، بقدر ما يعتوره طموح الإماطة والكشف عن بعض معالم الكائن في نقد أدب الرحلة، واستشراف الممكن الذي يحبل به، ولن يتأتى لنا ذلك إلا عبر تسييج مقصديات تلك الدراسات، وحدود انشغالاتها وقواسمها المشتركة، ومواطن القوة فيها، وإن من شأن هذه الوقفة التأملية مساعدتنا على تطويق مواطن أزمة السائد، واستخراج البذور القابلة فيه للإخصاب، حتى نتمكن من انتشاله من عنق الزجاجة، وفتحه على آفاق جديدة من البحث والتنظير والتحليل، خارج كل تناول اختزالي، وبعيدا عن إكراهات العقم المنهاجي.

ولهذه الغاية، نقترح الوقوف عند محطتين هامتين هما على التوالي :

أ ــ مساءلة الكائن في الدراسات الرحلية العربية والغربية.

ب ــ أسئلة الممكن وقضاياه في تلك الدراسات.

علما بأن الخطوتين معا تستلزمان جردا بيبليوغرافيا نقديا وتحليليا يستوفي بعض شروط الكفاية التمثيلية، ويحقق حدا أدنى من النظرة البّانورامية المتجردة.

1 ــ مساءلة الكائن :

لا أحد ينكر ما أفاده المثقفون، منذ القدم، من كتب الرحلات. فتنوع موضوعاتها جعلها قبلة لمتْح المعلومات الجغرافية والتاريخية والشعرية والصوفية والإثنولوجية، إلخ. وظل الكثير ينظرون إلى الرحالة كموسوعة معارف عصره، والرحلة كسلوك أونطولوجي متمم للشخصية العلمية. لكن مهادنة هذا الجنس التعددي لم تكن دائما مضنَّة الدارسين. إذ كثيرا ما قوبل بالتشكيك والاستنكار اللذين مازال ينطوي عليهما المثل الفرنسي القائل : «فليكذب ذاك القادم من بعيد ما طاب له أن يكذب» (A beau mentir qui vient de loin). ومن هذا المنطلق التشكيكي نفسه سبق لفولتير أن قال :

> «يجب قراءة جل كتب الرحلات الواردة علينا من الدول البعيدة بروح متشككة، إذ غالبا ما تؤخذ الحالة الخاصة كحالة عامة. ومن

> هنا تبرز افتراءات الكتاب الرحل [...]. أتكلم، هنا، عن أولئك الذين يغالطون، معتقدين الحديث عن الحقيقي، والذين حين يشاهدون شيئا خارقا في أمة ما، أو تصرفا مشينا، يسوقونه كما لو كان تقليدا وقانونا»(2).

إن فولتير هنا يحذر من الوقوع في شرك الإيهام بـ«الحقيقي» و«المغالطات» التي تقوم عليها الشهادة الغيرية النزّاعة نحو «التعميم» بدل «التنسيب». لكن، هل من المطلوب أن تقول الرحلة الحقيقة ؟ وهل بمستطاعها ذلك ؟ وكيف تنسج خيوط «حقيقتها» هي ؟ بمثل هذه التساؤلات نجابه أيضا موقف العلامة ابن خلدون من رحلة ابن بطوطة، التي قابلها بغير قليل من الاستنكار. غير أن ابن جُزيّ كاتب السلطان أبي عنان كان له موقف نقدي متزن، كما يظهر من خلال حديثه مع الوزير فارس بن ودرار :

> «أريْتُه [أي للوزير المذكور] إنكار أخبار ذلك الرجل [أي ابن بطوطة] لما استفاض في الناس من تكذيبه، فقال الوزير فارس : (إياك أن تستنكر مثل هذا من أحوال الدول بما أنك لم تره، فتكون كابن الوزير الناشيء في السجن»(3).

ARCHIVE http://archivebeta.Sakhrit.com

إن الوزير ابن ودرار يصدر عن موقف عقلاني يقضي بضرورة عدم رفض ما لم نعاين بطلانه أو «كذبه»، والعمل على تصديقه حتى تثبت التجربة العكس. أما ابن جزي — باعتباره كاتبا — فقد رأى في «نوادر الأخبار» التي أملاها عليه ابن بطوطة : «نزهة الخواطر، وبهجة المسامع والنواظر، من كل غريبة أفاد باجتلائها، وعجيبة أطرف بانتحائها»(4). لذلك كان يهتم «بالاستمتاع» بتلك الطُّرف، ويثمن «الانتفاع» بدررها، ويكتفي بإيراد ما يملى عليه من حكايات

---

(2) سعيد علوش، مكونات الأدب المقارن في العالم العربي، الشركة العالمية للكتاب، دار الكتاب اللبناني — دار الكتاب العالمي، بيروت، لبنان، ط 1، 1987، ص 465.

(3) ابن بطوطة، تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار، تحقيق علي المنتصر الكتاني، ط 3، 1981، ص 832، وملخص تلك القصة أن سلطانا اعتقل وزيره، وفي السجن ربى الوزير ابنه منذ ولادته. فلما أدرك سأل أباه عن اللحم الذي كان يتناوله، فقال له والده : «هذا لحم الغنم»، لكن الابن لم يفقه شكل الغنم فتساءل : «يا أبت، تراها مثل الفأر»، لأنه لم يعاين في محبسه سوى الفأر، فحسب أن الغنم والبقر والإبل كلها أبناء جنس للفأر.

(4) المرجع السابق، ص 26.

وأخبار، دون التعرض «لبحث عن حقيقة ذلك ولا اختبار»⁽⁵⁾، لأنه يعلم يقينا أن ابن بطوطة «سلك في ذلك إسناد صحاحها أقوم المسالك»⁽⁶⁾. ولم لا وابن بطوطة هو الفقيه العدل، ولا مجال لتجريحه.

وفي الوقت الذي أدرك فيه ابن جزي أن «تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار» مؤسسة على «الممتع» و«المفيد» ــ اللذين هما بُغية «الكاتب» ــ راح ابن خلدون يشكك في صدقية معلومات الرحالة وشهادته عن بلاد مجهولة، وبينما كان الأول ينظر إلى الرحلة كوثيقة فنية قوامها الاتحاف بالغريب والعجيب الممتعين المفيدين، كان الثاني يتوسّم فيها الوثيقة التاريخية الصارمة. لذلك لم يتورع عن محاكمتها من منظور المؤرخ المتشدد في عنصري «الحقيقة» و«الواقع». وهكذا أنهى فصله المعقود للحديث عن موقف مصدِّقي ابن بطوطة ومكذِّبيه بقولٍ فصلٍ لا يخلو من صرامة منطقية، وتشدد عقلاني، ما أحوج الدارس إليها ــ فيما يخيل إلينا ــ في مجال فحص الوثيقة التاريخية، لا في مجال الملامسة العاشقة لقطعة أدبية رحلية :

> «فلْيرجع الإنسان إلى أصوله، وليكن مهيمنا على نفسه، ومميّزا بين طبيعة الممكن والممتنع، بصريح عقله، ومستقيم فطرته. فما دخل في نطاق الإمكان قبله، وما خرج عنه رفضه. وليس مرادنا الإمكان العقلي المطلق، فإن نطاقه أوسع شيء، فلا يرفض حدّاً بين الواقعات؛ وإنما مرادنا الإمكان بحسب المادة التي للشيء. فإنا إذا نظرنا إلى أصل الشيء وجنسه وصنفه ومقدار عظمه وقوته، أجرينا الحكم من نسبة ذلك على أحواله، وحكمنا بالامتناع على ما خرج من نطاقه»⁽⁷⁾.

والشيء الذي لم يدركه هذا النقد يومذاك هو أن ابن بطوطة لم يكن بالمفكر، ولا بالعالم، ولا بالمؤرخ، ولكنه الرحالة المغرم بالغريب، المولع بالعجيب، المتيم بما يتحف من طرف ونوادر وأخبار، كما يوحي بذلك الميثاق العنواني والميثاق

---

(5) نفسه، ص 26.

(6) نفسه، ص 26.

(7) ابن بطوطة، تحفة النظار، إعداد وتقديم فؤاد أفرام البستاني، منشورات الآداب الشرقية، بيروت، ط 3، 1946، ص 199-200.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

المقدماتي. فلا مجال هنا لثنائية «الصدق» و«الكذب». ولئن شكّل «الغرائبي» مادة استنكار ابن خلدون، فإنه اعتبر من قبل ابن جزي عَصب صناعة الرحلة وأُسّ تخلقها. ومع ذلك لا يخرج تقديم هذا الأخير للرحلة المذكورة عن التوجه الانطباعي والتقريظي، الذي رافق الرحلات ـــ كخطاب واصف ملحق ـــ لعهود طويلة(8). على أن ذلك الافتتان الذي يبقى عند حدود الانطباع الأولي، دون أن يرقى إلى مرتبة النقد الأدبي المنظم، يبدو أكثر تعقلا من محاكمة الأدب الرحلي في قلعة التاريخ، وفي رحاب المعرفة «الوثائقية». وهو إسقاط قد يبدو بدوره أهون مما أقدم عليه بعض معاصرينا الذين حاكموا هذا الجنس بمعايير أخلاقية (خارج ـــ أدبية) لا تحقق الغاية المرجوة. وسنكتفي بمثال واحد للتدليل على خطورة هذا «النقد الرقابي»، الذي يقتص من جسد النص، تحت وازع تربوي، وبدعوى «التهذيب» لحظة اقتراف «التشذيب». ولعل أحمد العوامري ومحمد أحمد جاد المولى يقدمان خير نموذج لهذا النوع من النقد في معرض تقديمهما لما أسمياه : «مهذب رحلة ابن بطوطة» :

> «ولا نكتم القارىء أن ابن بطوطة لم يكن ليتحرز أحيانا من أن يجمح قلمه بألفاظ وعبارات يأباها الحياء. فعمدنا إلى مثل هذا فمحوناه، توقيا وتحرزا، وتنزيها للطالب أن يقع بصره أو يطرق سمعه ما يستحيا منه»(9).

وعلاوة على هذا التقويم الأخلاقي الذي يمارس رقابة المقص لبتر عضو من جسد النص، ويطالب بالصمت في معرض الكلام، نراهما ـــ وهذه مفارقة ـــ يطالبان بالكلام في معرض الصمت، ويشتاقان لما لم تشتق إليه الذات الراحلة، كما يفهم من منطوق قولهما :

> «وبينما تجده آونة يعنى بالتافه من الشيء يصفه ويطنب في وصفه، إذ هو صامت أمام ما تشتاق فيه النفس الشرح الشافي والإيضاح المستوعب»(10).

---

(8) انظر بهذا الخصوص ما قيل في حق رحلة عبد الله الفاسي الفهري، حديقة التعريس في بعض وصف ضخامة باريس، إعداد وتقديم سعيد علوش، مجلة آفاق، 1989، ص 170-171.

(9) ابن بطوطة، مهذب رحلة ابن بطوطة، تهذيب وضبط، أحمد العوامري ومحمد أحمد جاد المولى، المطبعة الأميرية ببولاق، 1939، ص (هـ).

(10) المرجع السابق، ص (ي).

كما تم بتر قسط من المتخيل. لكن مصيره لم يكن هو «المحو» الكلي، بل «الجزئي»، محافظة على تمكين المتلقي من «حقيقة» الرجل، و«سخف» آرائه وعقائده، على حد قولهما :

> «ثم إنا تركنا للرجل جل آرائه وعقائده، وإن كان بعضها من الخرافة والسخف بمكان ــ حرصا منا على أن يبرز للقارىء على حقيقته»(11).

وقريبا من المفهوم الخلدوني للرحلة ــ وهو صاحب رحلة «ابن خلدون ورحلته شرقا وغربا»(12)، ذات المنحى التوثيقي المختلف بنائيا ووظيفيا عن التوجه البطوطي ــ نجد ب. ديرفال يكتب سنة 1686 دراسة «عن منفعة الرحلات وفائدة دراسة الآثار بالنسبة للعالم»(13). ولاريب أن هذا التصور يتقاطع مع التصور الوسيطي للرحلة، باعتبارها محفلا لآثار البلاد، وأخبار العباد، ودائرة معارف لا تخلو من «منفعة» و«فائدة». وهذا ما يمكن فهمه من كلام السيد م. ألبير ــ مونطيمون في معرض تقديمه لأنطولوجيته الرائعة : «الخزانة العالمية للرحلات البرية والبحرية في مختلف أقطار العالم منذ الاستكشافات الأولى إلى اليوم»، حيث يقول بوضوح بالغ :

> «الرحلات مدرسة الإنسان، وبها ينمي معارفه»(14).

ARCHIVE
http://Archive.Sakhrit.com

بمعنى أن الجانب «الديداكتيكي»، أو «المضموني» ظل ردحا من الزمان هو طُلْبة الناقد في تحديده لعناصر الإفادة والنفع في «مادة» الرحلات أولا وأخيرا.

وغير خاف أن هذا الموقف النقدي «المضموني» المغيّب للشكل والخطاب، المحتفي بالمادة والمحتوى، قد اتخذ صيغا أخرى، هي الوجه الآخر لنفس العملة. وفي هذا الإطار يمكن تصنيف الأبحاث الرحلية الإثنوغرافية(15)،

---

(11) نفسه، ص (ي).

(12) ابن خلدون، ابن خلدون ورحلته شرقا وغربا، ختم بها كتاب العبر، وتوجد في طبعة مستقلة.

(13) - Dainval. B, De L'utilité des voyages et de l'avantage que la recherche des antiquités procure aux savants, Paris, Aubin et Emery, 1686.

(14) - M. Albert - Montémont, Bibliothèque Universelle des voyages éffectués par mer ou par terre dans les divers parties du monde depuis les premieres découvertes jusqu'à nos jours, éd. Armand Aubin, Paris (s.d), P. 1.

(15) حسين محمد فهيم، أدب الرحلات : دراسة تحليلية من منظور إثنوجرافي، سلسلة عالم المعرفة، ع 138، 1989..

والسوسيوغرافية(16)، والأنثروبولوجية(17)، والوصفية(18)، والحضارية(19)، والتاريخية(20)، والجغرافية(21)، والسوسيولوجية(22)، والسيكولوجية(23)،

---

(16) رشدي فكار، عن الحوار الحضاري في بعد واحد : الإثنوغرافيا والسوسيوغرافيا ولزوم التعريف في مدخلهما برحالة الإسلام، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط 1، 1988.

(17) نقولا زيادة : «دراسة انثروبولوجية : سكان الصحراء الكبرى والسودان الغربي من ابن حوقل إلى ابن بطوطة»، الفكر العربي، ع 51، 1988.

(18) زكي محمد حسن، الرحالة المسلمون في العصور الوسطى، دار المعارف، 1945.
ـــ محمد الفاسي : «الرحلات السفارية المغربية»، البينة، س 1، ع 6، 1962.
ـــ نقولا زيادة : رواد الشرق العربي في العصور الوسطى، دار لبنان للطباعة والنشر، ط 2، بيروت، 1986.
ـــ فاطمة خليل، الرحلة في الأدب المغربي، أطروحة دكتوراه الدولة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 87-1988.
ـــ أحمد أبو سعد، أدب الرحلات، منشورات دار الشروق الجديد، بيروت، ط 1، 1961.
ـــ محمد مكامان، الرحلات المغربية في القرنين الحادي عشر والثاني عشر للهجرة، رسالة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 1986.
ـــ شاهدي الحسن، الرحلة في العصر المريني، رسالة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، 1985.
ـــ شوقي ضيف، الرحلات، دار المعارف، مصر، 1969.

(19) نازك سابايارد، الرحالون العرب وحضارة الغرب في النهضة العربية الحديثة : الصراع الفكري والحضاري، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط 1، 1979.
ـــ ناجي نجيب، الرحلة إلى الغرب والرحلة إلى الشرق : صراع بين الحضارات، دار الكلمة، بيروت، 1981.

(20) حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، المكتبة البولسية، بيروت، لبنان، (د.ت).
ـــ محمد بن تاويت، الوافي بالأدب العربي في المغرب الأقصى، دار الثقافة، الدارالبيضاء، ط 1، 1983.
ـــ محمد بن أحمد بن شقرون، مظاهر الثقافة المغربية، مطبعة الرسالة، الرباط، 1982.
ـــ محمد المنوني، «المصادر العربية لتاريخ المغرب»، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ع 8، 1982.
ـــ محمد المنوني : «المصادر التاريخية المدونة في العصر العلوي الثاني»، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ع 11، 1985.
ـــ محمد المنوني : مظاهر يقظة المغرب الحديث، دار الغرب الإسلامي، لبنان، ج 1، ط 2، 1985.
=

والصورلوجية (Imagologique) ذات المنحى الموضوعاتي الكلاسي(24)، على الرغم

= — محمد المنوني : العلوم والآداب والفنون على عهد الموحدين، دار المغرب للتأليف والترجمة والنشر، الرباط، 1977.

(21) أغناطيوس كراتشكوفسكي، تاريخ الأدب الجغرافي العربي، ترجمة صلاح الدين عثمان هاشم، القاهرة، 1963.

— نقولا زيادة، الجغرافية والرحلات عند العرب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1962.

(22) - Medam, Alain; L'Esprit au long cours : Pour une sociologie du voyage, Meridiens / Anthropos, Paris, 1982.
- Lanquar, Robert; Sociologie du Tourisme et des voyages, «Que suis-je ?» P.U.F, 2e éd, Paris, 1990.

(23) - Zaleski, Z.L; «La Psychologie du voyage et la vocation de comparatiste», Lib. M. Dididier, Paris, 1964.

ويصدق الأمر على الكثير من مقالات الدورية الفرنسية: Revue de psychologie des peuples

(24) - Michel, F; Les Ecossais en France et Les Français en Ecosse, 2 vols, Paris, 1862
- Cario et Regismanset; L'exotisme (La littérature Coloniale), Paris, 1911.
- C. Beek, La Suisse vue par les grands écrivains et voyageurs célébres, Paris, 1914.
- Roget Raymond, Le Maroc chez les auteurs anciens, Paris, 1925.
- Roe, French Travellers in Britain 1800-1921, Paris, 1928.
- Bain, M; Les voyageurs Français en Ecosse, 1770-1839 Paris.
- Monagham, F; French Travellers in the U.S.A, 1765-1932 a bibliogi, New York, 1933.
- Lebel, R; Les Voyageurs Français du Maroc : L'Exotisme Marocain dans la littérature de voyage, Paris, 1936.
- Forrielli, A.J; Italians opinions of America as revealed by its Travellers 1850-1900, U.S.A, 1941.
- Morphopoulos, P; Voyages Français de XVI au début de XVIIIe siècle, Baltimore, 1947.
- Leo, M; La Bulgarie et son peuple tels que les ont vue les voyageurs Anglosaxons 1586-1878, Sofia, 1949.
- Rushdi, R; English Travellers in Egypot, London, 1950.
- Tuzet, H; La sicile au XVIII siècle vue par les voyageurs Etrangers, Strasbourg, 1955.
- Jean - Maris Carré, Voyageurs et Ecrivains Français en Egypte, 2 Vols, Le Caire, 1956.
- Ablia Amer, Aventure de Paradis : Orientalistes et Voyageurs, 1739, Thèse, 1957.
- Deleballe Nee Phodes Janice, Arabian Deserta et les récits des Voyageurs anglais au Moyen orient de 1809 à 1896, Thése, Montpellier III, 1968.
- Louca, A; Voyageurs et écrivains Egyptiens en France au XIXe siècle, Paris, 1970.
- Brahimi Denise; Voyageurs Français du XVIIIe siècle en Barbanie, Thèse, Paris III, 1976.
- Iscandarani Nee Naboulsi Nadia, Le voyage Romantique en Orient chez les écrivains Français «Mineurs» de 1800 à 1850, Paris, 1979.
- Redouane Joelle, Les voyageurs Anglais et le monde Arabe, 1798-1914, Thèse, Rennes II, 1979.
- Guy Dugas, L'Image de la Tunisie dans les lettres Françaises depuis 1880, Thèse, Montpellier III, 1980.
- Salah Mghirbi, Les voyageurs de L'occident Musulman du XIIe Au XIVe siècle, Thèse, Paris III, 1986.
- Couprie Alain, Voyage et Exotisme Au XIXe siècle : Thèmes et Questions d'ensemble, Hatier, Paris, 1986.

— العطاونة سليمان خليل، جوانب فلسطينية في أدب الرحلات المغربية من أواخر القرن =

من أن هذه الأخيرة لفتت الإنتباه إلى قيمة الرحلات في حشد كم هائل من الشهادات الغيرية، والثيمات التمثيلية لكينونة الذات والآخر. ونظرا لانكبابها ــ هي الأخرى ــ على «مادة» أدب الرحلات قبل «شكله» ــ هذا الأدب الذي يعتبره البعض من الدرجة الثانية ــ سارعت بعض الدراسات المقارنة إلى إلغاء هذا النوع من التناول النقدي المراكم للصور الثقافية والمعلومات الإثنو ــ سيكولوجية، خارج دائرة الدرس الأدبي المقارن. ذلك لأنها أقرب إلى ما يعرف لدى الألمان بدراسة الموضوعات (Stoffgeschichte). وهذا ما عبر عنه بوضوح المقال الشهير لروني ويليك حول «أزمة الأدب المقارن»، حيث تمّ اعتبار دراسة «الأوهام الوطنية» و«الآراء الثابتة»، شيئا لا يهمّ «البحث الأدبي»، وإنما يهم دراسة «الرأي العام» و«السيكولوجية» أو «السوسيولوجية» الوطنية، وإحياء الدراسات «المادية القديمة»، وتحويل البحث الأدبي إلى «سيكولوجيا اجتماعية»، وإلى «تاريخ ثقافي» و«إيقونوغرافيا»(25).

وبدوره اعتبر روني إيتيامبل ــ أحد أصحاب النزعة الجمالية في المدرسة الفرنسية للأدب المقارن ــ المحكي الرحلي نصوصا «لم تكتب بطريقة جيدة»، وهي تهم المؤرخ والجغرافي والسوسيولوجي، ومن تستهويه «حركة الأفكار»(26).

وعليه، فالكثير من الدراسات الصورلوجية الكلاسية التي تقارب نصوص الرحلات من زاوية رصد «الرأي» ــ وهو من مصطلحات المؤرخ ــ أو «الثيمة» الغرائبية، تظل «تاريخية» أكثر منها «أدبية». ويكون الباحث هنا أقرب إلى «التاريخ» منه إلى «تاريخ الأدب». الشيء الذي يجعل هيمنة «القيمة التاريخية»، أكثر من أي شيء آخر، أمرا واضح المعالم.

وطبعا، إننا هنا لا ننكر على هذه التوجهات السابقة في الدراسات الرحلية استجابتها لشرطها المعرفي والمنهاجي والتاريخي، التي رسخت سيادة الدراسات «التاريخانية»، قبل أن يفطن النقد الأدبي إلى أهمية المعالجة الأدبية والجمالية للنص،

= السابع إلى أواسط القرن الثاني عشر الهجريين، رسالة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، 87-1988.

(25) روني ويليك، مفاهيم نقدية، ترجمة : محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، 1987، ص 364.

(26) روني إيتيامبل، أزمة الأدب المقارن، ترجمة سعيد علوش، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، ط 1، 1987، ص 66.

وقبل أن يتنبه إلى «الإمكانيات الأدبية» لهذه المتون الفنّية أولا وقبل كل شيء أليست هي بالدرجة الأولى «أدب» رحلات أو «محكيات» رحلية أو «خطاب» رحلة ؟

ومجمل القول، لقد احتفت كل الدراسات السالف ذكرها بالمقول (Le dit) لا بالقول (Le dire). بمعنى أنها توقفت طويلا عند المسرود (Le narré)، دون أن تلتفت ــ إلا في ما ندر ــ إلى طبيعة السرد وخصوصياته البنائية، واليوم آن الأوان لتحرير الدراسات الرحلية من المعيقات المنهاجية التي تشدها إلى المضامين أو الوظيفة العبرية بدل التعبيرية. كما أن الوقت قد حان لطرح أسئلة الممكن في تلك الدراسات ــ وغيرها مما سيأتي ذكره ــ من أجل ارتياد آفاق جديدة من البحث النقدي الرحلي ماتزال مجالات بكرا تتلمس طريقها نحو التحقق. وهذا ما سنتناوله في النقطة الموالية.

2 ــ أسئلة الممكن :

غير خاف أن أسئلة الممكن التي تطرحها الدراسات الرحلية الراهنة متوقفة على الإرتباط بعجلة التحديث المنهاجي، بعيدا عن «وهم المأزق الأجناسي»، الذي جعل جان ــ ماري كاري مثلا يكتفي بكبار الكتاب أمثال شاطوبريان ونرفال وفلوبير، ممتنعا عن مواصلة البحث بعد فرومانتان، لاستسعاره «مخاطر الجنس»(27).

ولعل كون أدب الرحلة «جامع أجناس»، هو ما أفضى ببّول هازار إلى اعتباره «نوعا أدبيا غير واضح الحدود»(28). مثلما سلم جبور الدويهي بكونه «نوعا من التعبير الأدبي الهجين والضبابي»(29).

لكن، ما يؤسف له، هو أن هذه النظرة المبتسرة لم يطلها التغيير والمراجعة إلا منذ عهد قريب جدا. لذلك شرعت الدراسات الرحلية في تجديد مقترباتها. وبدل سؤال «الثيمة» : (ماذا تقول الرحلة ؟) أضحى لزاماً طرح سؤال «صياغة» المحكي الرحلي و«كيفية» انكتابه : (كيف تقول الرحلة مقولها ؟).

---

(27) - René Etiemble, L'orient Philosophique au XVIII^e^ siècle, Centre de Documentation Universitaire, 1956-1957, 1^ere^ parie, Paris V, (Les cours de Sorbonne), P. 17.

(28) عبد النبي ذاكر، الواقعي والمتخيل في الرحلة الأوروبية إلى المغرب، رسالة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 1989-1990، ص 5.

(29) المرجع السابق، ص 5.

ولذا وجدنا بعض الدارسين أمثال دانيال كوتي ينحازون للمقاربة «الشعرية»(30)، بدل الالتصاق المحاري بموضوعاتية متقادمة.

وبذلك بات من الضروري مساءلة صيغ كتابة وقراءة وتلقي هذا الضرب من المحكي. وهنا لا يسعنا إلا أن ننوه ببعض العلامات البارزة التي أخذت طريقها نحو إعادة الاعتبار للاستراتيجيات السردية والخطابية والبنى النصية التي يشغلها أدب الرحلة باعتباره جنسا «أدبيا» له خصوصيته البنيوية والإسطتيقية، وعلى رأس هذه العلامات نذكر ندوة جامعة تريست سنة 1990 حول : «أدب الرحلة : الجنس والبنية»(31). وقبل انعقادها بثلاثة أشهر ونيف كنا قد ناقشنا رسالتنا حول : «الواقعي والمتخيل في الرحلة الأوروبية إلى المغرب» وقد كان هاجسنا هو «الحفاظ على الطابع الأدبي للتحليل»(32)، انطلاقا من مفصلة مقاربتنا إلى خمسة مستويات : المتن من مفاصله البنيوية الكبرى إلى أقصى تفاصيله المعجمية، ثم الباث والمتلقى، فالسياق والرؤية. ولاشك أن ثنائية الواقعي والمتخيل ــ بدل ثنائية الصدق والكذب العتيقة ــ قد مكنتنا من وضع اليد على أحد أسس التحليل «الأدبي» ــ على وجه الخصوص ــ للمتن الرحلي من جهة، مثلما وفرت لنا الفرصة للإجابة عن سؤال «الكتابة» الرحلية في ضوء بعض مكوناتها البنيوية المؤسسة للتمثيلية الغيرية. ولعل هذا ما جعلنا نخلص إلى أن أزمة الصورلوجيا ما هي سوى «أزمة نقد»(33). وهذا ما أثبتناه بالملموس من خلال عدة مقاربات «للخطاب» الرحلي العربي والغربي على حد سواء(34).

---

(30) - Couty, D; «La plume et le pinçeau ou le récit de voyage chez Fromentin» dans C.E.R.I.S, Les Récits de voyage, Paris, Nizet, 1986.

(31) - La letterature de viaggio : Generi e strutture, Colloque de L'Université de Trieste du 16-17 Nov. 1990.

(32) عبد النبي ذاكر، المرجع السابق، ص 6.

(33) نفسه، ص 6.

(34) عبد النبي ذاكر، «صورة طنجة في الرحلة الأوروبية»، العلم الثقافي، 23 نوفمبر 1991.
عبد النبي ذاكر، «الطرق الصوفية في تصور الرحالة الأوروبيين إلى المغرب»، العلم الثقافي، 6 أكتوبر 1990.
ــ عبد النبي ذاكر، «إستراتيجية الإشهاد في الرحلة الفرنسية إلى درعة»، العلم الثقافي، 22 ماي 1993.
ــ عبد النبي ذاكر، «المغرب بعيون غربية، والغرب بعيون مغربية في بحر القرن التاسع عشر : مقاربة صورلوجية مقارنة»، العلم الثقافي، 30 أكتوبر 1993. =

وبعد ذلك بأشهر قليلة ناقش السيد واسطي بوسيف أطروحة لنيل دكتوراه الدولة عن : «صورة بلاد الفراعنة في محكي الرحلة المصرية، من فيفان دونوت إلى جيرار دي نرفال (1802-1850)». وهي دراسة رائدة في بابها من حيث كون صاحبها عمد إلى إقصاء مفهوم «الإيهام المرجعي»، لأنه يعتبر الرحلة نتاجا أدبيا، وشهادة متخيلة، لا وثيقة تاريخية أو سوسيولوجية(35). أو ليست الرحلة ــ حسب سعيد علوش ــ كتابة تجسد المتخيل عبر نظام من الرموز يطمح إلى نقل التجربة المعيشة في صيغة تاريخية، بينما تلعب الكتابة الرحلية بالمتخيل والتاريخ، متراوحة بين الميثات والحقائق ؟(36).

وبدل الاحتماء بالموضوعاتية التقليدية، استمد بوسيف عدته النظرية والمنهاجية من روافد الأنثروبولوجيا الثقافية والتواصل الأدبي والسيميوطيقاوتاريخ الأدب من أجل ضبط اشتغال النص الرحلي ووظيفته، لأنه لم يعر اهتمامه سوى للاستراتيجيات المُبَنْيِنَة للسرد الرحلي والمؤسسة لصدقية خطابه أو «فعل الحقيقي» فيه **(Faire vrai)**.

كما لا يمكن للمرء إلا أن ينوه بإنجازات بّيرسي أدامز في الولايات المتحدة الأمريكية، أما وقد انكبّ على ملاحقة خيوط علاقة الرحلة بالرواية(37). والأمر نفسه ينطبق على دانيال هنري بّاجو(38). ولا تخفى قيمة مثل هذه الدراسات في التجسير الأجناسي.

ولا ننسى في هذا الإطار ذكر عمل ميشيل بوتور حول «الرحلة والكتابة»(39)، وأعمال ندوة مونريال بخصوص (الرحلات : المحكي والمتخيل)(40)، ودراسة جاجير بّاتريك حول «شعرية وصف المنظر الشرقي لدى

= ــ عبد النبي ذاكر، «المتخيل في الصورة السلاوية لدى الرحالة الغربيين خلال القرنين 17م و18م»، العلم الثقافي، ع 762 فبراير 1992.

(35) - Quasti Boussif, Image (S) Du Pays des Pharaons dans le Récit de Voyage Egyptien de Vivant Denon à Gerard de Nerval (1802-1850) 2 Tomes, Thèse, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Fes, 1990-1991.

(36) سعيد علوش، المرجع السابق، ص 466.

(37) - Adams Percy G, Travel Literature and the Evolution of the Novel, Lescington, University Press of Kentucky, 1983.

(38) - D-H. Pageaux; «Alejo Carpentier : Du voyage au Roman», R.L.C, N° 4, 1987

(39) - Butor, M; «Le voyage et l'écriture» Romantisme, 4, 1972

(40) - Actes de Montréal, Voyages, récits et Imaginaire, Paris, Seattle, Tubingen, 1984

الرحالين الفرنسيين من 1650 إلى 1850»(41)، وعمل ريال ويلي عن «النص الملحق الاستهلالي في الرحلة إلى أمريكا»(42)، وعمل فرانسيسكو لوريجيو حول «ديناميات الفضاء : أدب الرحلة والسرديات»(43)، وأعمال ندوة «تحولات محكي الرحلة»(44)، وكذا عمل ماري ـــ نويل مونتفورت حول «محكي الرحلة في إيطاليا القرن التاسع عشر : شعرية المحكي وأسطورة كتابةٍ»(45).

ولربما أغفلنا ـــ أو فاتنا ـــ ذكر بعض الدراسات الرحلية الأخرى التي لا تقل شأوا عما لفتنا إليه النظر، غير أن عذرنا يتمثل في اعتقادنا بالكفاية التمثيلية لهذه الأبحاث الدالة على ميلاد وترسخ توجه جديد خرج بأدب الرحلات من دائرة التعامل الوثائقي الضيق إلى آفاق الاشتغال على شتى صيغ التحليل النصي الممكنة.

خلاصات عامة :

لقد مر التعامل النقدي مع النصوص الرحلية من الارتياب والتشكيك والاستنكار إلى التحبيذ والتقريظ الانطباعيين. وكثيرا ما اعتبرت الرحلات منجما للمعلومات والحقائق المعرفية، إلا أن هذا التوجه الديداكتيكي لم يمنع من ظهور اتجاه نقدي يقوم على المحاكمة الأخلاقية المعيارية. وتندرج ضمن هذه المقاربات الخارج ـــ أدبية كل الأبحاث السوسيولوجية والسوسيوغرافية والإثنوغرافية والسيكولوجية والأنثروبولوجية والحضارية والجغرافية والوصفية والصورلوجية ذات المنحى الموضوعاتي العتيق، وغيرها من الدراسات التي اعتبرت الرحلة وثيقة مفيدة في استقطار المعلومات والحقائق الواقعية.

---

(41) - Jager Patrick, Poétique De la Description Du Paysage Levantin chez les voyageurs Français de 1650 à 1850, Thèse, Grenoble III, 1987.

(42) - Real Ouellet, «Paratexte Liminaire de la relation : Le voyage an Amérique», Cahiers de L'Association Internationale des études Françaises, N° 49, Mai 1990.

(43) - Francesco Loriggio, «The Dynamies of space : The Literary voyage and Narratology»; Proceedings of the XII the congress of the International Comparative Literature Association, Indicium Verlag, Mïmchen, 1990.

(44) - Actes du Colloque de la Sorbonne et du Sénat, Metamorphose du Récit de voyage, Paris, Genève, 1986.

(45) - Marie - Noëlle Montfort, Le Récit de voyage en Italie au XIX^{e} siècle, Prétique du Récit et mythe d'une écriture, Thèse, Paris VIII, 1985.

واليوم، بات ضروريا التمسك بالانفتاح الذي عرفته المقاربات المحايثة للنص الرحلي على المعالجات الأدبية الجمالية والشعرية والأسلوبية والسيميائية ونظريات التواصل ولسانيات الخطاب والسرديات (Narratology)، وكل ما من شأنه أن يقربنا من السرد بدل المسرود والقول بدل المقول والخطاب بدل المادة والشكل بدل المحتوى، أو ببساطة معانقة كل ما يقربنا من «الأدبي» في الرحلي.

مختلفة، يقول «أحمد بن عجيبة» في الصفحة الأولى : «أنا عبد الله أحمد بن محمد ابن المهدي بن الحسين بن محمد بن عجيبة الحجُّوجي».

ويدعم هذا الميثاق أيضا، وجود المتلقي، السابق(3) والمتزامن(4) واللاحق(5)، الذي يساند هذا التوجّه، توجُّه الكتابة عن الذات بواسطة «الفهرسة».

ولعل أهم الأسئلة التي يثيرها مصطلح «الفهرسة» هي كالتالي : لماذا هذه التسمية بالذات ؟ لماذا لم يطلق صاحب النص على نصّه [ترجمة]، وأسلوب التراجم متجذر في الكتابة عن الآخر في التراث العربي ؟ لماذا لم ينعته بـ[السّيرة] وهو مصطلح يخفي دلالة حسن الأخلاق والسلوك ــ سيرة ابن هشام مثلا ــ أي ما يلائمه كوليٍّ من أولياء الله ؟ لماذا لم ينعتْه بنعت تقريظي مسجوع يمنحه دلالة الامتياز والخصوصية كأن يقول، مثلا، [تُحفة الألباب في لقاء الأصحاب] ؟ لماذا لم يقدم لنا [الكلمة ــ المفتاح]، كما فعل «ابن خلدون» في التعريف به شرقا وغربا، مما يوجه عملية القراءة نحو الذات، منذ الكلمة الأولى للنص ؟ لماذا لم يكتف بعنوان ملتبس قابل لكل التأويلات كما فعل «الغزالي» في [المنقذ من الضلال] ؟

الإجابة عن هذه الأسئلة ليس بالأمر السهل، غير أن ذلك لا يمنع من التأكيد على أن «أحمد بن عجيبة» قد فضل مصطلح [الفهرسة] على غيره. وإصراره نابع من رغبته في أن تكون ذاته، وتحولاتها، محور تجربته الصُّوفية(6) التي تبدأ مباشرة، بعد الديباجة النمطية، يقول «أحمد بن عجيبة» : [وها أنا أذكر **بعض** ما منَّ الله به علينا، وما **يتعلق** بأسلافنا، وما **يصلحُ** ذكره من أول **نشأتنا** إلى **أوانِ زماننا**](7).

وقد لا أكون مبالغا في القول، إذا اعتبرت هذا المدخل مفهوما خاصا بالسارد

---

(3) إشارته إلى فهرسة اليوسي على سبيل المثال، الفهرسة، ص 71.

(4) الشيخ البوزيدي أحد أساتذته، الفهرسة.

(5) التهامي الوزاني : الزاوية، م. الريف، 1942.
انظر أيضاً : عبد الرحيم مودن، الشكل القصصي في القصة المغربية، ج 2، دار عكاظ 98، ص 126 فما فوق.

(6) تجدر الإشارة إلى أن افتتاحية «الفهرسة» النمطية من حمدلةٍ وبسملة بوظائفها المتعددة، لا تدخل في هذه التجربة، نظراً لأنها قاسم مشترك بين الخطبة والرحلة والترجمة والفتوى.

(7) الفهرسة، ص 1.

للكتابة عن الذات وذلك من خلال الآتي :

أ ــ الكتابة عن الذات كتابة عن محطات محددة، ولا تعني الكتابة عن كل المحطات، وهذا ما يفسر استعماله [**بعض**] و[**ما يصلح**] في النص بأعلاه.

ب ــ الحديث عن الذات هو حديث عن النعمة الإلاهية، تمجيد المصنوع لصنعة الصانع، ومن ثم، فالحافز الأساسي للكتابة عن الذات هو نقل التجربة إلى الآخر من جهة، واقتراح القدوة أو المثل المحتذى من جهة ثانية.

ج ــ الحديث عن الذات موجه للذات أولا وللآخر ثانيا، يقول في هذا الصدد : «أما بعد، فإن التحدث بالنِّعم واجب، ونشرها لأهل الاعتقاد والتسليم لازب»(8).

د ــ الحديث عن الذات حديث عن التجربة الإنسانية الممتلكة لحدين اثنين :

* حد الصدق التاريخي الذي يفرض شهادة صاحِبها على عصره، مما يمنع عن النصّ تأثره بالزيادة أو النقصان. «حملني على ذلك أني رأيت بعض الأحباب جمع شيئا من ذلك لكنه ربما وقع منه الزيادة والنقصان»(9).

* والحد الثاني هو حد الكتابة ذاتها، ذلك أن «أحمد بن عجيبة» لا يصدر في هذا السلوك عن ممارسة فردية، بل إنه يصدر عن تقاليد نوعية في الكتابة عن الذات، مارسها الشيخ «زروق» و«الشّعراني» و«اليُوسي»... وقبل هؤلاء جميعا شيخه «مولاي العربي الدرقاوي»...

هـ ــ وفي الحالتين ــ الحالة التاريخية والحالة النوعية ــ يوجد ضمير المتكلم المؤطّر لهذه التجربة، والذي يتحمل مسؤولية الفعل والقول على طول امتداد «الفهرسة».

السؤال المطروح الآن هو كالتالي : هل كان «أحمد بن عجيبة» يُفَهْرِسُ حياته كما فهرس العلماء مؤلفاتهم ؟ هل يريد «أحمد بن عجيبة» أن يجمع بين حرارة التجربة ــ تجربة التصوُّف ــ وبين توثيقها عن طريق إسنادها إلى سند لا يرتقي إليه الشك ؟ الجواب قد يكون منحازا إلى التأكيد بأن «ابن عجيبة» كان صادرا

---

(8) الفهرسة، ص 1.

(9) نفسه.

عن هذا التصور(10) الذي يسمح بتصنيف الحياة عبر محطّات محددة، تحولها إلى عناوين أو فصول، كما أن المؤلّف أو الكتاب قد يكون دالاّ بفصوله وأبوابه على محطات هذه الحياة، ويصبح التماثل على الشكل التالي :

عتبات الحياة = عتبات الكتاب

ما خصائص هذه الكتابة «الفهرستية» ؟ هل «الفهرسة» مستوى من مستويات الكتابة الذاتية ؟ الجواب، مرة أخرى، لن يكون سهلا، ولكن ذلك، لا يمنع من محاولة تلمس بعض ملامح هذه الكتابة في الآتي :

1 ــ إنها كتابة استندت إلى المكوّن الرحلي، والسفر، في النص، يتوزّع بين الحقيقة(11) والمجاز، إنه السرد الرحلي الذي يبدأ ببداية وينتهي بنهاية ذهابا وإيابا، وبين الذهاب والإياب تبرز الخصائص التالية :

أ ــ إذا كان سرد الذهاب في الرحلة العادية ــ ولو كانت حجية ــ يتسم بالتفصيل والاستطراد.. فإن سرد الإياب، في الرحلة ذاتها، خاصة إذا مر الرحالة بالأمكنة ذاتها، يتسم بالاختصار، أما بالنسبة لرحلة «ابن عجيبة» ــ أو الرحلة الصُّوفية عامة ــ فإن العكس هو الصحيح، إذ يأخذ سرد الإياب مساحة شاسعة، وتأمُّلات عميقة، ولهجة حارة. وأعتقد، أن للأمر ما يبرره، بسبب اعتقاد المتصوف الجديد النابع من لحظة **القطيعة** بين سرد الذهاب أثناء الكشف والاكتشاف، وبين سرد الإياب أثناء الوصول بعد تسنُّم المراقي الصوفية.

ب ــ وهذا يعني أن سرد الإياب ــ أو «علم الباطن» كما سماه المتصوّف ــ لا يكون ملكا للجميع بخلاف سرد الذهاب ــ علم الظاهر ــ الذي هو قاسم مشترك بين الباحثين عن «الحقيقة».

ج ــ ولكن هذا السرد، بالرغم من شساعته المجازية، يظلّ متّسماً بخصوصية التجربة الذاتية، وكأنه يعكس حياتين متميزتين : حياة ما قبل الوصول، وحياة ما بعد الوصول، كما أن هذا السرد الأخير، أو السرد الثاني، يصبح نصّاً إشاريا

---

(10) علماً أن له فهرسة علمية بحتة عنونها بـ : «أزهار البستان في طبقات الأعيان»، الفهرسة، ص 10.

(11) يتجسد السفر الحقيقي في خط الرحلة انطلاقا من «حوْز تطوان» إلى سلا والرباط، أما المجاز فيتعلق بمراقي التجربة الصوفية.

مرموزا بخلاف النص الأول المشدود إلى الواقعي أو المباشر، ومن ثم يتم هذا الجدل بين نصّ الدنيا ونصّ الملكوت، نص العالم الملموس ونص العالم المجرّد.

د ــ وعن عودة الرحالة ــ السارد ــ من عالم الملكوت إلى عالم الدنيا، يقع الصدام بين الرحلتين، الأسلوبين، العاملين.

هـ ــ سيادة هذه البنية الثنائية في النص، لا يمنعُ الرحّالة من استنبات محطاتٍ مختلفة تعود إلى مصادر متعدّدة، فالصُّوفي، عادة، يأكل الخبز ويتجوّل في الأسواق ويتزوج النساء ويحرث الأرض... غير أن الفارق بينه وبين الإنسان العادي يتجسّد في كون هذه الممارسات العادية تخدم هدفه المركزي [علم الباطن] قبل أن تخدم الهدف الشائع [علم الظاهر] الذي يشترك فيه الجميع.

وعلى هذا الأساس تفاعلت هذه المحطات المستنبتة في النص بالرغم تعدُّد مرجعياتها واختلاف مصادرها، هكذا تفاعل العرضي مع الجوهري، وتداخلت الرحلة العادية المهتمة بالأمكنة والمشاهدات، بالرحلة الزيارية القائمة على البحث عن القطب عبر لحظات الوصف والتأمل، وتحاورت الرحلة العلمية المحتفلة بالشيوخ والتراجم والسَّند مع الرحلة الأدبية التي أبرزت الوجه الأدبي للصوفي سواء تعلق الأمر بمنظوماته في الورد أو مدح الرسول عليه السلام، أو تعلق الأمر بالوصايا المتعلقة بالطريقة الصوفية.

2 ــ وتظل أهم سمة في هذه الصياغة الرحلية صُدُورها عن عنصر [البوْح] دون أن أقول الاعتراف، بالرغم من كون هذا الأخير قد نجده ــ ضمناً أو صراحة ــ في رحلات الأولياء والقديسين والصوفية حقيقة أو مجازاً(12).

يحَقّقُ مفهوم **البوْح** الغايات التالية :

* العلاقة الحميمية بين السارد والمتلقي عن طريق خلق قنواتٍ متعددة أسلوبية وفكرية وجمالية بهدف تبادل الثقة، ثقة البوْح أو الكلام الحميمي، فنحن لا نبوح بأسرارنا إلا في لحظة الوثوق المتبادلة بين الأنا والآخر.

* يناقض مصطلح البوح مصطلح الاعتراف مفهوماً ودلالة، فالاعتراف ــ كما هو متداول ــ يعود إلى المرجعية القانونية الجنائية أحياناً، والمرجعية المسيحية أحياناً

---

(12) مثل نصوص أو اعترافات «القديس أوغسطين» و«الغزالي»... إلخ، انظر :

ــ عبد المجيد الزكَاف : Remarques sur L'organisation Formelle Des Recits Hagiographiques

منشورات الجمعية المغربية للبحث التاريخي (1)، منشورات عكاظ، 1988، ص 12.

أخرى، وفي الحالتين يصدر المفهوم عن خطأ مرتكب يقتضي الاعتراف، في حين لا يصدر سلوك الصوفي عن خطأ ما، فتجربته الصوفية التي قد تصدر عن مواقف متعددة تجعل من الخطيئة مرادفا للتجربة، أو الاختبار الإلاهي، بل إن الكثير من الصوفية لا يترددون في التصريح بأنهم لم يمروا بعبث الشباب وجنونه، وعاشوا النُّضج الكامل دون المرور بمراحل التطور العمْرية العادية.

* وهذا يقودنا إلى الحديث عن الزمن في هذا النوع من النصوص، فإذا كانت رحلة «أحمد بن عجيبة» منطلقة من تطور زمني خطي [كرونولوجي]، فإن ذلك لا يمنع من خلخلة الزمن بواسطة العناصر الرئيسية التالية :

أ ــ عنصر الاستباق الذي يتقمص فيه المتكلم دور الشخصية الناضجة المتكاملة قبل أن تصل إليها بواسطة التطور الزمني العادي.

ب ــ تتخلل هذه المتوالية الزمنية لحظات من الانقطاع الزمني المقصود عن طريق زرع لحظات زمنية يعود فيها الرحّالة، بين اللحظة والأخرى، إلى الماضي مستحضرا أزمنة الصوفية السابقين.

ج ــ أو قد يتخلخل هذا التواتر الزمني، بلحظات خارجة عن الزمن العادي أو الزمن البشري مجسّدة في زمن الكرامات أو الزمن الخارق المغاير للمألوف(13).

* ولعل هذا العنصر الأخير هو الذي منع من استعمال مصطلح **الاعتراف** الذي باستعماله سنقوم بنسف مكوِّن هام هو المكوّن «الكراماتي» ذلك أن الكرامة لا تنتمي إلى حقل الشر أو الإثم [الخطيئة]، بالرغم من الفعل الظاهر الذي يوحي بالتأويل الخاطىء من طرف بعض المتلقين.

* والكرامة مستوى من مستويات البوْح في دلالاته القريبة أو البعيدة، فقربها يعود إلى كونها خصيصة من خصائص الكتابة، والبعد يتجسد في مفارقتها للشائع، ومن ثم، فالحكم على هذه الكرامة يقتضي الخضوع لمنطق النص «الكراماتي» الذي يفرض التماهي مع الفعل الخارق في سياق التمييز الدائم بين الكرامة ــ وهي من نصيب الأولياء ــ والمعجزة، وهي من نصيب الأنبياء.

* وهذا يؤدي إلى كون النص الصوفي يعتمد أساسا على أداة مركزية يستعملها

---

(13) انظر الصفحات : 43/ 44/ 45 من الفهرسة.

الصوفي في حدودها القصوى، تلك هي أداة **التحويل** الذي ينسحب على النص معجما ومفاهيم ومستويات سردية من خلال علاقة النص بصاحبه، وعلاقة النص بالنصوص المجاورة.

لا غرابة إذا وجدنا هذا التحويل لما هو شائع بمفاهيم جديدة وسياقات مغايرة، فالألفاظ المتداولة مثل السياحة والخَمْرة والمقام والعلم والرياضة والمجاهدة والوصول والكرامة والظاهر والباطن والأوان، وأخيراً، وليس آخراً، **الفهرسة**... كل ذلك يأخذ أبعاداً متعددة في لحظات التحوُّل.

* يصرُّ الرحالة الصوفي، داخل الفهرسة، على ممارسة الشفهي قبل المكتوب، فالمكتوب سلاح المعرفة والتكوين، والشفهي سلاح التّبييت واليقين، بل إن المكتوب في جوهره يرجع إلى المصدر الشفهي المجسّد في انتقالات الصوفي نحو منابع المعرفة عبر مناطق عديدة، وقدم الطابع الشفهي الخَصِيصتين التاليتين :

أ ــ تعدد الرحلات المتناسلة في الرحلات الموالية، وفي حالة وفاة القطب يتحول قبره إلى مزارٍ دائم لمرتحلين لا عدّ لهم ولا حصر.

في المستوى الأول يفرض الانتقال الكلام والحوار في المستوى الثاني تزدهر المحكيات والمرويات عن القطب حياً أو ميتاً، وكراماته لا تنقطع في الحالتين.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ب ــ ولعل هذا ما يفسر، أيضاً، ازدهار الخبر، والخبر المضاد، في هذه الفهرسة ــ والرحلة عموما ــ فضلاً عن الأخبار المسندة التي لا يرتقي إليها الشك.

هل مازال بإمكاننا الآن الحديث عن «حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص» كما هو شائع في «الميثاق الأوتوبيوغرافي» ؟ ما قولنا في الرؤى المنامية غير الواقعية ؟ ما هي العلاقة، أثناء السرد، بين الواقعي والخارق ؟ ما العمل أمام سرد القلب «الذي يَعِزُّ» على الكتابة، فهو أشبه بالشاشة البيضاء التي تشتعل فجأة في صلب الشريط ؟ هل «الفهرسة» من نصوص الكتابة السيرذاتية ؟ ما علاقتها بـ«اليوميات» أو المذكرات [التقييدات] ؟ هل تسمح لنا هذه «الفهرسة» بتأصيل البحث في تعدُّد المفاهيم السائدة في الكتابة السيرذاتية العربية ؟ ولاشك أن هذه الأسئلة لا تمنع من التأكيد على أن «أحمد بن عجيبة» لم يتردد في الكتابة عن ذاته مقدماً تجربته في المجاهدة الوصول من جهة، كما أن هذه التجربة ــ كما هو شائع عند الأقطاب ــ «صدقة جارية» تفيد الراغبين في المعرفة، معرفة الذات والآخر.

البنية القصصية والتخييل :

(في شعر الناقة الجاهلي - معلقة لبيد)

حميد لحمداني

تقديم النص التخييلي القصصي :

لقد أكد الباحثون الذين درسوا الشِّعر العربي القديم دائما على حضور البنية القصصية في امتزاج مع غنائية القصيدة، لكن هذا الحضور بقي دائما منظورا إليه كمظهر ثانوي، مع أن الشعر الخاص بأوصاف وقصص الناقة استغرق من قصائد كثيرة عددا وافرا من أبياتها. أهمية هذا القصص تتمثل في أن التخييل فيه ذو طبيعة مزدوجة؛ فهو تخييل من حيث هو حَكْيٌ تمثيليّ لعلاقة غيرةٍ بين حمار وحشي وأتان تميل إلى العصيان أو هو تصوير لمعاناة قاسية بطلتها بقرةٌ وحشية ضيَّعت وليدها بسبب غفلتها، فهي تقاسي الأهوال وتتعرض لمطاردة كلاب الصيد. وهو تخييل من حيث أن كل ما يحكى عن الحمار أو البقرة ينبغي النَّظر إليه كتمثيل ترميزي دال على الأهوال التي تلاقيها الناقة الصامتة في سفرها. فالشعراء يدعوننا أيضا أن نعيش ما تُولِّدُه هذه التجربة، وعلينا أن نتصور خياليا كيف تكون الناقة الهادئة الصابرة المهزولة هي نفسها ذلك الحمار الوحشي أو تلك البقرة التي فزعتْ بفعل غريزة الأمومة على فقدها لصغيرها(1).

إنه من الصعب الإجابة عن الدواعي التي جعلت الشاعر العربي لا يكتفي بوصف الناقة ومعاناتها هي، بل فضّل في كثير من الحالات تحويلها إلى حيوان آخر. قد يكون السبب كما أشرتُ قبل قليل راجعا إلى أن الناقة تبدو في معظم

---

(1) انظر الإشارة إلى عاطفة الأمومة في وصف الناقة من خلال قصة البقرة الوحشية، الرحلة في القصيدة الجاهلية، وهب رومية، مؤسسة الرسالة، ط 2، 1979، ص 119.

الأحوال هادئة في سفرها فيهزل جسمها وهي صابرة لا تشكو ولا تنفعل بينما تعبر البقرة الوحشية عن معاناة ملموسة خصوصا عندما تفقد صغيرها، وتتعرض لأهوال المطر، ومطاردة الكلاب فهي في هذه الحالة تدخل في صراع حي.

هذا ما نجده يمثل ملحمة حقيقية في معلقة لبيد على سبيل المثال لا الحصر(2).

ولكي نتمثل حقيقة هذا الحكي التصويري المبدع نقدم أولا تأويلا دالا لقصة ناقة لبيد اعتمادا على ما قدمه الزوزني في شرحه(3).

يقول لبيد ممهدا للانتقال إلى وصف عناء الناقة في السفر :

فَاقطَعْ لُبانَةَ من تَعَرَّض وَصْلُـهُ وَلَشَرُّ واصلِ خُلَّـةٍ صرَّامُهـا
واحْبُ المجامِلَ بالجَزِيلِ وصرمُـهُ باقٍ إذا ظَلَعَتْ وزاغَ قِوامُها

أي إنْقَطِعْ عن طلب حاجتك ممن تغير في علاقته معك ثم امنح من جامَلَكَ ودا وافرا، أما هجرانه أو الانقطاع عنه فسيدوم إذا هو قطع مودته أو انحرف عنها. ثم يمضي في وصف الناقة قائلا : ستهجره وتبتعد عنه بركوب ناقة تقلص لحمها من شدة المشي وخفَّتْ وتقطعت سيور نعالها، ومع ذلك فهي تتحدى العياء وتسرع مثل السحابة أسقطت ماءها وخفَّتْ بعد هبوب الريح الجنوبية، أو مثل أتان حَمَلَتْ من عَيْرٍ يغار عليها فهو يسوقها بعنف ويُصْعِدُها التلال، لإبعادِها عن الفحول مترصدا أيضا أي صياد يريد رَمْيَها، وقد بقيا على هذه الحال في التلال كامل فصل الشتاء (ستة أشهر) وجاء الربيع واكتفيا بالرطب وطال صيامهما هكذا، إلى أن قر عزم العير على ورود الماء. في هذه الأثناء بدأت ريح الصيف تهب شديدة الحرارة، فانطلاقا يَعْدوَّان نحو الماء يُصْعِدَان غبارا وكأنه ثوب بينهما يتجاذبانه. كان الغبار في سواده كدخان نار موقدة. وساق العير أتانه أمامه إلى أن وردا عينا وفيرة الماء حفَّتْ بها ضروب النبات والقصب.

---

(2) انظر الإشارة إلى مواطن هذا التصوير للناقة المتحولة في الشعر العربي القديم في كتاب د. محمد محمد حسين : أساليب الصناعة في شعر الخمر والأسفار بين الأعشى والجاهليين، دار النهضة العربية، 1972، ص 51 وما بعدها.
وانظر أيضا كتاب وهب رومية : «الرحلة في القصيدة الجاهلية» وخاصة الفصل الثالث، مؤسسة الرسالة، ط 2، 1979، ص 95 وما بعدها.

(3) شرح المعلقات السبع، لأبي عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني، دار القاموس الحديث، بيروت، (دون سنة الطبع)، ابتداء من الصفحة 136.

ويتدخل السارد المفترض فيقول من جديد :

هل تشبه الناقة تلك الأتان التي تحدثتُ عنها أم أنها تشبه بقرة وحشية افترستِ السباعُ وَلَدَها بسبب غفلتها عنه وانسياقها مع القطيع، وها هي ذي تطوف في النواحي وهي لا تنقطع عن الغمغمة، باحثة عن فقيدها الذي تنازعت أشلاءَه ذئابٌ أو كلابٌ برية رمادية لا ينقطع صيدها، وكانت قد تحينت منها غفلة فاصطادت ولدها. باتت البقرة على هذه الحال باحثة وقد هطلت عليها أمطار غزيرة لا تنقطع في ليلة توارت فيها النجوم خلف الغمام. وقد حاولت البقرة أن تحتمي من البرد والمطر بجوف جذع شجرة تقلصت أغصانه عند ثنية رملية تنهار بفعل المطر :

تَجْتَـافُ أَصْلاً قَـالِصاً مُتَنَبِّـذاً   بِعُجُوبِ أنقاءٍ يَمِيـلُ هُيَامُهَـا

(تجتاف : تدخل جوف) ــ (متنبذا : منتحيا) ــ (عُجُوبِ أنقاء : أذناب رملية) ــ (الهُيام : الرَّمْل غير المتماسك).

كانت البقرة البيضاء تتلألأ تحت المطر في أوائل الليل مثل جمانة بحرية سُلَّتْ من نظامها، فهي متحركة متلألئة، وعندما طلع عليها الصباح وبدأت في الحركة، أخذت قوائمها تزل في الرمل المبلل. وانطلقت مُجدَّداً في البحث عن فقيدها وقد عاودها الهلع وبقيت هكذا سبع ليالٍ بأيامها كاملة حتى أصابها اليأس وجف ضرعها حزنا عليه، فإذا بها تسمع صوت إنسان فأفزعها، وزادها ذعرا أنها لم تستطع أن تعرف مصدره، أمِنَ الأمامِ أم من الخلف ولكنها استطاعت مع ذلك أن تفر وتُيْئِسَ الرماة من إصابتها بالنبال، فأرسلوا وراءها كلابا سلوقية مدربة ضامرة البطون، ولكن البقرة عَطَفَتْ على الكلاب بقرنها الحاد الممتد كالسهام متيقنة أنها إنْ لم تدافع عن نفسها فقد حان حَينُها، فقتلت الكلبةَ «كسابِ» : وضرجتها بالدماء وتركت وراءها «سخامٍ» صريعة.

ويعود السارد من جديد للتدخل قائلا : فبتلك الناقة التي تشبه البقرة والاتان أمضي لقضاء حاجاتي وقد رقص السّراب في الروابي الرملية.

هذه القصة المزدوجة يسوقها لبيد من خلال الأبيات التالية في اتصال مع البيتين المذكورين سابقا :

1) فَاقْطَعْ لُبَانَةَ مَنْ تَعَرَّضَ وَصْلُهُ   وَلَشَرُّ وَاصِلِ خُلَّةٍ صَرَّامُهَـا
2) وَاحْبُ الْمُجامِلَ بالجَزِيلِ وَصَرْمُهُ   بَاقٍ إذَا ظَلَعَتْ وَزَاغَ قِوَامُها

3) بطَليحِ أَسْفَارٍ تَرَكْنَ بَقيَّةً   مِنْهَا فَأَحْنَقَ صُلْبُهَا وَسَنَامُها
4) وَإِذَا تَغَالَى لَحْمُهَا وَتَحَسَّرَتْ   وَتَقَطَّعَتْ بَعْدَ الكلالِ خِدامُهَا
5) فَلَهَا هِبَابٌ في الزَّمام كَأَنَّهَا   صَهْبَاءُ خَفَّ مَعَ ٱلْجَنُوبِ جَهامُهَا
6) أَوْ مُلْمِعٌ وَسَقَتْ لأَحْقَبَ لاَحَهُ   طَرْدُ الفُحولِ وَضَرْبُهَا وَكِدامُهَا
7) يَعْلُو بِهَا حَدَبَ ٱلإِكَامِ مُسْتَحَجٌّ   قَدْ رَابَهُ عِصْيَانُهَا وَوِحَامُهَا
8) بِأَحِزَّةِ الثَّلَبُوتِ يَرْبَأُ فَوْقَهَا   قَفْرَ ٱلْمَرَاقِبِ خَوْفُهَا آرَامُهَا
9) حَتَّى إِذَا سَلَخَا جُمادى سِتَّةً   جَزَآ فَطَالَ صِيَامُهُ وَصِيَامُهَا
10) رَجَعَا بِأَمْرِهِمَا إِلَى ذِي مِرَّةٍ   حَصِدٍ وَنُجْحُ صَرِيمَةٍ إِبْرَامُهَا
11) وَرَمَى دَوَابِرَهَا السَّفَا وَتَهَيَّجَتْ   رِيحُ ٱلْمَصَايِفِ سَوْمُهَا وَسِهَامُهَا
12) فَتَنَازَعَا سَبطاً يَطِيرُ ظِلالُهُ   كَدُخان مُشْعَلَةٍ يُشَبّ ضِرَامُهَا

شروح وتأويلات معجمية :

اعتمدنا فيها على شرح الأنباري، شرح التبريزي وشرح الزوزني.

1) اللُّبانة : الحاجة. تعرض : تغير.

2) احْبُ : من الحباء أي العطاء. ظَلَعَتْ : أي انحرفت، والضمير عائد على الخُلَّة في البيت السابق.

3) الطليح : الناقة النحيفة بالسفر. أَحْنَق : ضَمَر.

4) تحسرت : سقط وبَرُها. تغالى : أي قَلّ. الخِدَامُ : سيورٌ تُشدُّ على أرساغِ الإِبل.

5) الهِبَاب : النشاط في السير. صهباء : سحابة مائلة إلى الحمرة. الجهام : السحاب الذي أراق ماءَهُ.

6) الملمع : الاتان التي ظهر اللبن في ضرعها. وَسَقَتْ : حَمَلَتْ. الأَحْقَبُ : الحمار الذي في وركيه بياض. لاحه : أصابه بالغيرة. الكِدام : العض.

7) حدب الاكام : أي مرتفع التل. مُسْتَحَجٌّ : معضض، أي حمار أصابه العض من الحمير. وِحَامُها : وحامها الجنسي هنا، رغم أنها حامل.

8) أحزة : جمع حزيز وهو الوهدة بين ربوتين. التلبوت : موضع معروف. يربأ : يعلو. الأعلام. الحجارة بجوار الممر، يخافها الحمار لأنه يظن وراءها صيادا.

9) جزآ : صاما عن الماء واكتفيا بالعشب الأخضر.

10) ذي مِرَّةٍ حَصِدٍ : أي رأي محكم. وذكر الشراح أن موضوع الرأي هنا هو ورود الماء بعد الصوم عنه. الصريمة : العزيمة.

11) رمى : أصاب. الدوابر : مآخير الحوافر. السفا : نوع من الشوك. سومها وسهامها : مرورها وشدة حرها.

12) سَبِطاً : غبارا. وحين قال تنازعا بمعنى تجاذبا فكأنه اعتبر الغبار ثوبا يتجاذبانه في جريهما.

13) مَشْمُولَةٍ غُلِثَتْ بنابِتِ عَرْنَجٍ   كَدُخَان نَارٍ سَاطِعٍ أَسْنامُهـا
14) فَمَضى وَقَدَّمها وَكَانَتْ عَادَةً   مِنْهُ إِذَا هِيَ عَرَّدَتْ إِقْدامُهَا
15) فَتَوَسَّطا عُرْضَ ٱلسَّرِيَّ وَصَدَّعا   مَسْجُـورَةً مُتَجَـاوِراً قُلاَّمُهَـا
16) مَحْفُوفَةً وَسْطَ اليَراعِ يُظِلها   مِنْهُ مُصَرَّعُ غَابَـةٍ وَقِمامُهَـا
17) أَفَتِلْكَ أَمْ وَحْشِيَّةٌ مَسْبُوعَـةٌ   خَذَلَتْ وَهَادِيَةُ الصَّوَارِ قِوَامُهَا
18) خَنْسَاءُ ضَيَّعَتِ القَرِيرَ فَلَمْ يَرِمْ   عُرْضَ الشَّقائق طَوْفُها وَبُغَامُهَا
19) لِمُعَفَّرٍ قَهْدٍ تَنَازَعَ شِلْـوَهُ   غُبْسٌ كَوَاسِبُ لا يُمَنُّ طعامُها
20) صَادَفْنَ مِنْهَـا غِـرَّةً فَأَصَبْنَهَـا   إِنَّ الْمَنَايا لا تَطيشُ سِهامُها
21) بَاتَتْ وَأَسْبَلَ وَاكِفٌ مِنْ دِيمَةٍ   يُرْوِي الخمائلَ دَائِماً تَسْجامُها
22) يَعْلُـو طَرِيقَـةَ مَتْنِهـا مُتَوَاتِـرٌ   فِي لَيْلَةٍ كَفَرَ النُّجُومَ غَمامُها
23) تَجْتَافُ أَصْلاً قَـالِصاً مُتَنَبِّـذاً   بِعُجُوب أَنْقَاءٍ يَمِيـلُ هُيامُهَـا
24) وَتُضِيءُ فِي وَجْهِ ٱلظَّلاَمِ مُنِيرَة   كَجُمَانَةِ ٱلْبَحْرِيِّ سُلَّ نِظَامُهَا
25) حَتَّى إِذا ٱنْحَسَرَ الظَّلاَمُ وَأَسْفَرَتْ   بَكَرَتْ تَزِلُّ عَنِ ٱلثَّرى أَزْلاَمُهَا

13) مشمولة : صفة للنار المُشْعَلَة، أي أصابتها ريح الشمال. غُلِثَتْ : خُلطت. العرْفَج : نبات. ونابت : أي غض، يريد أنه يُكْثِرُ الدُّخان.

14) عَرَّدَتْ : حادت عن الطريق أو فَرَّتْ.

15) العُرْضُ : الناحية، السَّرِي : النهر الصغير. صَدَعا مسجورةً : أي شقَّا بأرجلهما ماء عين ممتلئة. القُلاَّم : نبات قصبي.

16) اليراع : كل نبات مجوف مثل القصب. المصرَّع : المائل.

17) مسبوعة : أي أكل السبع ولدها. وحشية : يقصد بقرة وحشية. خَذَلَتْ : تخلت عن القطيع، وتاهت. هادية : متقدمة. الصِّوار : القطيع.

18) خنساء : صفة لأنفها القصير. الغرير : ولد البقرة الوحشية. لم يَرِمْ : لم يَبْرَحْ. الشقائق : أرض صلبة بين رملتين. البُغَام : صوت دال على أنها فقدت ولدها ويكون رقيقا.

19) مُعَفَّر : ممرغ في التراب. القهد : الأبيض أو اللطيف. يُمَنُّ : ينقص. غُبسٌ : ذئاب رمادية اللون.

20) غِرَّة : الغفلة. تطيش : تُخطِىءُ.

21) اسبل : سال واسترخى. الواكف : المطر. الديمة : المطر الدائم. الخملية : الرملة التي غطَّاها النبات فكأنَّه أخْمَلَها.

22) طريقة : خط مخالف للونها من الذنب إلى العنق. كفَر : أخفى.

23) تَجْتَافُ : تدخل في جوف الشيء. قالصا ليس به أغصان مُظلِّلة. متنبذا : منعزلا وحده. عُجوب أنقاءٍ : أطراف رملية. يميل هُيامها : ينهار ما لا يتماسك من رملها.

24) جُمانة البحري : اللؤلؤة التي غاص عليها الغواص. سُلَّ نظامها : أي انفرطت من العقد وتلألأت في حركتها.

25) أسفرت أضاء جسمها بطلوع النهار. الثرى : التراب أو الرمل النديّ.

---

26) عَلِهَتْ تُرَدِّدُ في نهاء صُعائِدٍ   سَبْعاً تُؤاماً كامِلاً أَيَّامُهَا
27) حتى إذَا يَئِسَتْ وَأَسْحَقَ حالِقٌ   لَمْ يُبْلِهِ إِرْضَاعُهَا وَفِطَامُهَا
28) فَتَوَجَّسَتْ رِزّ الأَنِيسِ فَرَاعَهَا   عَنْ ظَهْر غَيْب وَٱلأَنِيسُ سَقَامُهَا
29) فغَدتْ كلا الْفَرْجَين تحْسبُ أَنَّهُ   مَوْلَى المَخافَةِ خَلْفُها وَأَمَامُهَا
30) حتى إذا يَئِس الرُّماةُ وَأَرْسَلُوا   غُضْفاً دَوَاجِنَ قَافِلاً أَعْصَامُهَا
31) فَلَحِقْنَ وَٱعْتَكَرْتْ لها مَدْرِيَّةٌ   كالسَّمْهَرِيَّةِ حَدُّهـا وَتَمَامُهَا
32) لِتَذودَهُنَّ وَأَيْقَنَتْ إنْ لم تَذدْ   أنْ قد أُحَمّ من الحُتوفِ حِمامُها
33) فَتَقَصَّدَتْ مِنْهَا كَسَاب فَضُرِّجَتْ   بِدَمٍ وغُودِرَ فِي ٱلْمَكر سُخامُها
34) فَبِتِلْكَ إذْ رَقَصَ اللَّوامِعُ بِٱلضُّحَى   وَٱجْتَابَ أَرْدِيَةَ السّرابِ إِكَامُها

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

35) أَقْضِي اللُّبانَةَ لا أُفَرطُ رِيبَـةً   أَوْ أَنْ يَلُومَ بحَاجَةٍ لَوَّامُهَـا

26) عَلِهَتْ : فَزَعت. نِهاء : جمع نِهْي ونَهْي وهو الغدير. صُعائِد : اسم موضع. تؤاما أي الليل والنهار جعلهما توأمين.

27) أَسْحَقَ : بلي وأخلق أي ضمر وجف. حَالِق : أي ثدي ممتلىء.

28) رِزّ : صوت. الأنيس : الناس. توجّست : تسمعت. عن ظهر غيب : تسمع دون أن ترى.

29) الفرجين : الأمام والخلف. مولى المخافة : أي الموضع الذي يُخاف عليه من الإصابة بالنبال أو غيرها.

30) غُضُفاً : أي كِلابا مسترخية الآذان (سلوقية). دواجن : مدربة على الصيد. القُفُول : الضمور هنا. الأَعْصَام : البطون.

31) اعتكرت : عطفت ورجعت. مدرية : القرن الحاد. السمهرية : الرمح.

32) تَذودَهُن : تطردهن. أَحَمّ مع الحُتوفِ حِمامُها : حان موتها من بين ما حان من الموت.

33) تقصَّدَتْ منها : أي قصدت من بينها، أو قتلت. كَسابِ : اسم كلبة. المكَر : موضع الجري. سَخَام : اسم كلبة أيضا ورُوِيَ سحام بالحاء.

34) اللوامع : أي السراب. اجتاب : لبس. إكامُها : ج. أَكَمة؛ المرتفع.

35) لا أُفرِّطُ : لا أُقصِّر. ريبة : شكّاً. أو أن يلوم... إلخ : فأُعَرِّضُ نفسي للوم.

نلاحظ أن لبيد ـــ مثل أغلب شعراء الجاهلية ـــ اختصر الحديث المباشر عن الناقة لينتقل إلى قصتين تخيليتين ينوب فيهما عن الناقة حيوانان آخران، ولكن لكل حيوان قصته الخاصة أيضا. والتخييل كما لاحظنا ذو طبيعة مزدوجة فهو قصة تمثيلية ولكنها فوق ذلك جاءت تشبيها لوضع الناقة الموصوف بشكل مقتضب. وقد دفع هذا الوضع المزدوج للتخييل بعض النقاد إلى إنكار أن يكون الشاعر العربي جادّاً فيما يخص البعد التشبيهي؛ فالقصص التي جاءت بذريعة وصف الناقة هي المقصودة بالأساس وهذا يعني انكار البعد الثاني للتخييل وهو البعد التشبيهي الترميزي. يقول وهب رومية على سبيل المثال :

«... فما أن يفْرغ أحدهم من القول في ناقته حتى يهرع إلى تشبيهها بأحد هذه الحيوانات.. ثم ينسى هذه الناقة نسيانا كاملا ويأخذ في الحديث عن المشبه به ثم يطول به الحديث وينعطف ويستقيم وهو يتبع ويدقق ويصف ويحكي. فإذا

تهيأ له ما أراد واستقام، لوى عنقه إلى الوراء قليلا ثم زعم أن هذا الحيوان شبيهُ ناقتِه، ولست أظن أن أحدا يجادل في أن هذا المزعم باطل محض، فليس الغرض من هذا التشبيه ــ الذي امتد وطال واتسع حتى غدا حكاية كاملة مستقلة بذاتها ــ توضيح المشبه، ولكنه غرض في حد ذاته يَقْصِدُ إليه الشعراء قصدا ثم يصطنعون لذلك الأسباب والحيل»(4).

هذا تأويل له خصوصيته ومع ذلك نريد أن نرجح تأويلنا السابق للدواعي التالية :

ــ الشاعر العربي لم يكن عاجزا عن وصف الصيد خارج إطار وصف الناقة.

ــ التركيز على المعاناة والمقاساة هي العلاقة التشابهية الأساسية التي رُصِدَتْ لها تجربة التخييل التمثيلي في تلك القصص المحولة من الناقة إلى غيرها من الحيوانات (الأتان. حمار الوحش. البقرة الوحشية. الظليم. النّعامة. القطاة... إلخ).

ولقد لاحظ الباحث وهب رومية نفسه كيف أن الشخصيات التي تم التركيز عليها هي تلك التي تعاني، وهي الحيوانات المذكورة، أما الكلاب والصياد فجاء حضورها أحيانا تكميليا، كما لاحظ هو نفسه أن النهايات دائما تكون انتصارا للحيوان المعذب والمطارد(5).

وهذه الملاحظات وحدها كان بامكانها أن تجعله يعيد النظر في تأويله السابق، لأن نصاب المماثلة بين حالة الناقة وما يماثلها من حالة الحيوانات الأخرى قد اكتمل. فهناك :

ــ التركيز على شدة المعاناة.
ــ الاهتمام بالشخصية التي تعاني بالدرجة الأولى.
ــ وهناك التغلب على جميع الأهوال والظفر بالنجاة.

وهذه هي بالذات حالة الناقة التي يفتخر بها العربي :

ــ ذات صبورة مواجِهة للشدائد.
ــ ذات منتصرة تصل بالشاعر إلى غرضه.

---

(4) المرجع السابق، ص 98.

(5) المرجع السابق، ص 113 وص 117.

وهناك دليل آخر يعزز هذا التأويل وهو أن الشعراء كانوا يُكيِّفون تلك القصص التخييلية للحيوانات ووصف الصيد حسب الغرض الشعري؛ فحينما يكون الرثاء تكون النهاية غالبا مأساوية بالنسبة لتلك الحيوانات(6).

البنية العاملية في النموذج :

ننتقل بعد هذا إلى القول بأن تأكيد أهمية القص وحضوره المكتمل العناصر في بنية القصيدة العربية ينبغي أن يتعمق باستخدام أدوات تحليل برهنت على فعاليتها في ضبط العناصر الأساسية للبنية الحكائية على مستوى كل أشكال الحكي التي ابتكرها الإنسان منذ القديم إلى الآن، وأقصد بذلك النموذج العاملي الذي تأسس مع أبحاث فلاديمير بروب واكتمل مع غريماس. فلا ينبغي أن نكتفي بالقول مع القائلين بأن شعرنا العربي احتوى قصص مكتملة ناضجة، بل ينبغي أن نعطي الدليل على ذلك عن طريق التحليل بالأدوات المنطقية التي توصلت إليها السرديات في عصرنا الحاضر. قد يقال بأن هذه الأدوات معاصرة وشعرنا قديم. ونقول مجددا هذا هو الإشكال الفعلي؛ أي أننا لا نستطيع أن نكون ذلك العربي الذي كان يستمع إلى قصائد لبيد أو امرىء القيس، فليس في وسعنا إلا أن نكون «نحن» بثقافة عصرنا ورؤانا وتأويلاتنا الخاصة.. وهل نظن أن رجوعنا إلى القواميس والشروح (كما فعلنا حين وضعنا لقصيدة لبيد شروحا للمفردات) كافيا لجعلنا ننسلخ عن كل الثقل الثقافي والتصورات التي نعيشها الآن ونحن نقرأ قصة لبيد عن الناقة ومُعوِّضاتِها فتجديد حساسيتنا بالشعر العربي القديم مرهون على الدوام بما لدينا من رؤى وأدوات جديدة تعيد النَّظر فيه وتكشف بعض ما نتصور أنه أسراره، وأقل ما ينبغي فعله أن نبرهن على اكتمال البنية التخييلية القصصية بجميع عناصرها، ونجرب ذلك من خلال تطبيق النموذج العاملي الذي ليس له إلا طبيعة منطقية على قصتي ناقة لبيد، وأن نبرز مظاهر التخييل القصصي المندمجة بالمظهر الغنائي، وهو ما عالجنا بعض جوانبه سابقا ونعالج جوانب أخرى منه في الموضع المناسب.

يشترط في القصة المكتملة العناصر أن تكون مشتملة على ستة عوامل هي بمثابة وظائف أساسية :

---

(6) هذه أيضا من الأفكار التي وقف عليها وهب رومية دون أن تجعله يعدل تأويله السابق، انظر المرجع المذكور، ص 117.

الذات ــ الموضوع ــ المساعد ــ المعارض ــ المرسل والمرسل إليه. وفي قصة ناقة لبيد المزدوجة لابد من فصل القصتين اجرائيا، فكل قصة لها عواملها الستة الخاصة.

بالنسبة لقصة الأتان التي شبِّهت بها الناقة نجد توزيع الممثلين على العوامل كالآتي :

العامل الذات : الأتان.

العامل الموضوع : اللقاء بالفحول ــ ورود الماء.

العامل المساعد : مطاردة الفحول. النزول إلى السهل الذي يمكنها من الفرار.

العامل المعارض : الحمار الأحقب الذي يمنعها من الاتصال بالفحول.

المرسل : الغريزة الجنسية + غريزة الحياة.

المرسل إليه : النوع الحيواني.

وفي هذه القصة نجد تطورا وتعقيدا في البنية العاملية أثناء جريان الوقائع؛ فالموضوع يتغير، إذ تقنع الأوتان في النهاية بورود الماء وهي إلى آخر لحظة كانت تحاول الفرار من حصار الحمار الأحقب (البيت الرابع عشر، انتبه خاصة لتعريد الأتان).

ويبدو أن البنية التخيلية التي تتولد بين هذه العوامل كلها موجهة لخدمة العلاقة التماثلية بين وضع الناقة ووضع الأتان. فالناقة محنتها عناء السفر وهول الصحراء والهزال والأتان محنتها الحصار المضروب عليها من قبل الحمار الأحقب زائد معاناة الحمل، والوحم، والعطش، ووعورة المناطق التي تساق إليها دون رضاها. وهي بعد كل هذا تنطلق مسرعة مثيرة للغبار عندما يوجهها الحمار نحو موضع الماء تماما مثلما يصبح للناقة هباب في السير بعد كل ما لقيته من هول الرحلة في الصحراء. فكلاهما يصل إلى غاية مرجوة، الناقة تبلِّغ الشاعر إلى قضاء حاجته والأتان تصل إلى موضع الخصب والماء.

القصة الثانية تختلف من حيث الممثلين ولكنها تتقاطع مع القصة الأخرى في الوظائف والبنية التخييلية :

العامل الذات : البقرة الوحشية.

العامل الموضوع : هو وليدها المفقود ــ النجاة من الموت.

العامل المساعد : قوتها وصبرها وعزمها على البحث عنه. سلاحها الخاص، قرونها.

العامل المعارض : في القصة عوامل معارضة كثيرة تعوق عملية البحث التي تريد البقرة أن تقوم بها : المطر الغزير ــ الظلمة الحالكة ــ غياب المخبأ الواقي ــ وعورة المسلك ــ تسلط الرماة ــ مطاردة الكلاب.

العامل المرسل : غريزة الأمومة + غريزة الحياة.

العامل المرسل إليه : النوع الحيواني.

يمكننا أن نلاحظ بالنسبة لهذه القصة الثانية أيضا كيف تم تحويل العامل الموضوع من البحث عن الوليد المفقود إلى الرغبة في النجاة من الموت. وما يجعل هذا التحويل مقبولا هو الإخبار منذ البداية بأن البقرة اختطف وافتُرس وليدها في غفلة منها، وأنها يئست من العثور عليه بعد الأهوال التي لقيتها، ولم يبق إذن أمامها سوى النجاة بنفسها لتظفر بعد الاستماتة في الدفاع بالنجاة. والقصة لها أيضا نفس العلاقة التناظرية مع حالة الناقة التي تتعذب وتهزل وتقاسي ولكنها تصل بالشاعر سالمة إلى غايته.

من التخييل إلى الخيال :

هذا الجانب التخييلي القصصي، يدعو إلى إعادة النظر في الإرث المهمل من القصائد العربية (بذريعة غرابة ألفاظه بالنسبة لنا)(7) مع أن معظم أبيات القصائد المشهورة في الشعر العربي تتعلق بالناقة(8).

وإذا كان الشاعر العربي قد بلغ الذروة في التخييل القصصي من خلال وصف الناقة وتصورها بقرة أو ثورا أو نعامة أو قطاة، فإنه ظل ملتزما بهذا الاتجاه العام مما يدل على أن وصف الناقة كان محكوما بتقليد تخييلي ترسخ مع الزمن، ومع ذلك فإننا نجد لدى كل شاعر خصوصيات تميزه عن غيره حتى داخل هذا التقليد نفسه، وقد أهمل بعض الدارسين هذه الفروق واعتبروها غير كافية لاحداث تبديل

---

(7) انظر الإشارة إلى طبيعة اللغة في وصف الناقة ومفهوم الصعوبة والغرابة فيها، د. محمد محمد حسين : أساليب الصناعة في شعر الخمر والأسفار، دار النهضة العربية، 1972، بيروت، ص 52.

(8) نفس المرجع، ص 52.

في أساليب المعالجة التخييلية(9) بينما أصر البعض الآخر على أن القصيدة العربية ليست نموذجا جاهزا ولا قولا معادا :

«إن تجارب شعرية قبل الإسلام تدحض بما لا يقبل الشك فكرة أن القصيدة العربية قد استقرت عند نمط «اكليشي» جاهز أو غدت قولا معادا (...) وإلا من قال ان (متجردة) الذبياني هي نفسها المرأة التي وهبت امرأ القيس شقا وشقا لوليدها، ومن قال أن ناقة طرفة هي ناقة ذي الرمة وفرس امرىء القيس هي فرس منافسه علقمة الفحل أو فرس عنترة أو فرس مالك بن الريب...»(10).

بينما احتار آخرون في النظر إلى هذا الجانب القصصي التمثيلي في وصف الناقة، فالباحث علي النجدي ناصف ينظر إليه تارة على أنه صنعة شبيهة بلغة الأطفال وانحراف خواطرهم إلى عوالم تشدهم إليها، ولذلك جاء وصف الناقة عند الشاعر استطرادا إلى شيء يشبهها أو يفضلها (الثور أو الحمار) «يصنع له من خياله نمطا من الحياة الصالحة تتوافى إليه الظروف والأسباب التي تكفل له المزية وتجعل منه مثالا فاضلا في نوعه»(11).

كما اعتبر هذا الاستطراد من الناقة إلى ما يحتل مكانها اجراء «حالم يهيم به حلمه في واد... فقد غاب وعيه وأصبح أمره إلى الحلم لا إليه...»(12).

ما نريد أن نخلص إليه في هذه الدراسة هو أن بنية القصيدة العربية تتفاعل فيها العناصر التخييلية القصصية والغنائية وهي تشكل تجربة مندمجة باللحظة الوجودية للشاعر في بيئته الخاصة ولا تهدف إلى تسجيل الوقائع وإنما هي رد فعل ابداعي «دال» مندمج باللحظة المذكورة غايته غير محددة بالضرورة سلفا وهي مولِّدة للخيال المأمول أو المبحوث عنه من قبل الشاعر وأن خيال الشاعر لا يمكن أبدا أن يتطابق مع خيالنا الذي نولده الآن أو الذي ولده الشراح

---

(9) المرجع السابق، ص 53-54.

(10) طراد الكبيسي : كتاب المنزلات، الجزء الأول، منزلة الحداثة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1992، ص 32-33.

(11) علي النجدي ناصف : القصة في الشعر العربي إلى أوائل القرن الثاني الهجري، دار نهضة مصر للطبع والنشر، (دون سنة الطبع)، ص 138-141.

(12) المرجع السابق، ص 190.

والمتذوقون(13).

قد تلتقي أشكال الخيال المولَّدة في بعض المظاهر ولكنها ستكون حتما ملونة لمعطيات العصور المتلاحقة وبهموم القراء ومقاصدهم وربما بنزواتهم الخاصة.

---

(13) انظر توضيح هذه الدينامية الخاصة للتفاعل بين القراء والنصوص وخلق ما يسمى بالجشطالت المتسق في كتاب : فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب، وولفغانغ ايزر، ترجمة حميد لحمداني والجلالي الكدية. مكتبة المناهل، فاس 1996، ص 70-71.

ذرائع الخطاب في مقامة الحجام

لابن الطيب العلمي (1)

محمد زهير

ذريعتا التطابق والاعتبار :

يفهمنا الكاتب في مبتدإ المقامة أنّ محكيها خبر انتهى إليه من متلق أول سمعه مباشرة من مصدره، في جماعة من الأحباب، جلسوا يوما على شيء من الشراب، يتذاكرون ما مرّ من أيام الشباب.. ومصدر الخبر شاب متفرد بوسامته ولطفه، إلا أن شعر شاربه طال حتى استرسل. وقد سألته الجماعة عن سبب طوله، فأخبرهم بخبره العجيب المطرد. وهو الخبر الذي تناهى إلى مدوِّنه ممن سمعه عن مصدره.. فإعادة روايته من سامعه، وتدوينه من الكاتب، وما أضفي على راويه الأول والثاني من سمات خلقية وخلقية، وتعيين سياق الرواية وهو الاجتماع الحميم وتذكر أيام الشباب، تشعر جميعا بأهمية الخبر ومتعته. وتسوغ تدوينه ليتسع تداوله، فتتسع الإفادة منه والمتعة به.. مرتكز محكي المقامة إذن، هو الخبر، وهو قول حكائي توصيلي راسخ في الذاكرة والثقافة العربيتين.. وخبر مقامة الحجام يتواتر في سلسلة من ثلاث حلقات : حلقتين شفويتين، وثالثة مدونة هي صيغة المقامة التي بين أيدينا. وهذا التسلسل الإسنادي التواتري المنتقل من الشفوي إلى المدون، هو صورة مناظرة لمنهج تدوين النصوص الثقافية الأساسية في الثقافة العربية الإسلامية، كمنهج تدوين الحديث النبوي. فالتسلسل الإسنادي والتدوين من جملة

---

(1) أبو عبد الله محمد بن الطيب العلمي المتوفى عام 1134هـ / 1721م، من أكبر أدباء المغرب وأرقهم، شاعر مرهف متدفق، وكاتب رائق متأنق.. له كتاب «الأنيس المطرب فيمن لقيته من أدباء المغرب»...

القرائن الدالة على الصداقة بين منهج تدوين النصوص المذكورة، وتدوين الخبر في مقامة الحجام التي تبتدىء هكذا :

«أخبرنا بعض الظرفاء، من ذوي المروءة والوفاء، ممن أعتمد على نقله وروايته، وأحكُم بصحة عقله ودرايته، قال جلست يوما ما مع جماعة من الأحباب، على شيء من الشراب، نتذاكر ما مرّ في أيام الشباب، وبيننا شاب حسن الصورة، عليه الملاحة مقصورة، واللطائف في شمائله محصورة، إلا أنّ شعر شاربه قد طال، واسترسل غاية الاسترسال، فسألناه عن سبب طوله، وعدم قصّ طويله، فقال أنا أخبركم بخبر يعجب لذكره الحاضرون، ويطرب لسماعه المنصتون والناظرون، كنت...»(2).

إن مدون الخبر تلقاه عن راو حرص على تحديد مواصفاته، التي هي خصال تضفي على الخبر أهمية مخصوصة : فالمروي عنه يتميز بالظرف، ظرف الأدباء، وأخلاق الثقات، ويتوفر على المعرفة والخبرة اللتين تمكنانه من فحص الرواية وتمحيصها، للتحقق مما يمكن أن يداخلها من شائبة أو زيف. كما أنّ خصال الراوي تربأ به عن التزيد والاسقاط والتحريف.. وفضلا عن هذا، فإنه يتوفر على ما يجعل روايته رائقة شائقة جذابة، وهو ظرفه.

وبكل هذه الخصال والمزايا فهو نموذج المثقف الأديب المتفقّه الذي يجمع بين الرواية والدِّراية والظرف، وهي خصال ومزايا تجتذب إلى الاستماع إليه والنقل عنه، وتعني أن ما يصدر عنه له فائدته ومتعته، ومن ثمة قيمته وجدارته بالاهتمام والاعتبار.

وكاتب المقامة بهذا يستدرجنا إلى وهم «حقيقة» و«صدق» محكي مقامته ويوعز إلينا بأهمية هذا المحكي واعتباره، إذ يتخذ الراوي الموصوف قناعا لنفسه واستعارة تحيل عليه، لأننا لا نتلقى في المقامة الرواية الشفوية، وإنما نتلقى محكي المدون في بنائه وفحواه، حتى وإن كان الكاتب قد انتهت إليه الرواية من غيره. إن الرواية في الكتابة ليست هي الرواية في المنطوق الشفوي، والحاضر بين أيدينا هو المدون الذي نباشر العلاقة به تلقيا ومحاورة، فهو الموجود بفعل التدوين والقراءة.

إن تأكيد ثقة الراوي، هو تأكيد في الآن نفسه لـ«صدق» روايته، من حيث

---

(2) مقامة الحجام لابن الطيب العلمي، النبوغ المغربي في الأدب العربي، عبد الله كنون، ط 2، بيروت، 1961، ج 2، ص 201.

الإيهام بوقوعها الفعلي، وقصها على الغير دون تزييف. ورغم أن في الخبر ما يشير إلى انتساجه الخيالي، كترتيب نهايته وفق هوى الراوي، فإنّ الكاتب قصد إلى الإيهام بصدق وحقيقة محكيه، لاعتبارات ترتبط بالوضع الثقافي الذي أنتجت مقامة الحجام في سياقه، ومن أهمها اعتبار خطاب العلوم الدينية والمعيارية قياسا إلى خطاب المتخيل، وخاصة المحكيات النثرية الخيالية التي كانت تعد من قبيل اللهو، أو من قبيل قليل الجدوى، وهو ما كان يدركه جيداً مبدعو المقامات، مثلا، فيعمدون — كما أتصور — إلى تضمينها مادة لغوية ثرية، وإلى التفنن في صوغها البلاغي، فتأتي مدونات معجمية وبلاغية لافتة، تجتذب فقهاء اللغة والبلاغة إلى العناية بها بكيفية أو أخرى على هذا الأساس، فتُتناول باعتبارها مراصد معجمية، وصيغا بلاغية دالة على طول باع منتجيها — وخاصة في نماذجها الرفيعة — في اللغة والأدب والبلاغة، أكثر مما تتناول باعتبارها إبداعات تخييلية ومحكيات لها مقوماتها السردية والبنائية المميزة لها، أي باعتبارها محكيات أدبية ذات قيم تخييلية ومكونات حكائية وتشخيصية، وليس مجرد متون لغوية معجمية وصيغ بلاغية معيارية.

وعلى أي حال، فإنّ المقامة قد حازت في المنظومة الثقافية العربية القديمة، ومنها المغربية، بعض الاهتمام على هذا الأساس، فأوجدت لنفسها حيزاً في تلك المنظومة، وأمكنها أن تشكل نوعا كتابيا فريداً، سيتم الالتفات إلى قيمته الإبداعية الأكيدة في سياق التطورات الأدبية الحديثة والمعاصرة.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ذريعة التدوين :

تخبر مقامة الحجام عن محمولها كتابةً، تخبر كتابة عما روي لكاتبها شفاها، تحول المروي إلى المكتوب انقلب بالنص الملفوظ شفويا إلى النص المدون رسما. ولهذه العملية التحويلية المفترضة حيثياتها وخصوصياتها المفارقة، ومقاصدها..

فإذا قبلنا افتراض أن راوي الخبر ليس إلا قناعا تخفى خلفه الكاتب ليحيل على نفسه، عبر إحالته على راوي الخبر، بعد أن أضفى على هذا الراوي من الخصال والمزايا ما أضفى، وصادر من ثمة، على «صدق» خطاب المقامة وقيمته الاعتبارية وجاذبيته.. إذا قبلنا هذا الافتراض، فإن مما يترتب عليه أن الكاتب يشير من تحت ستار إلى اقتداره في سرد الخبر شفاها سرداً يوهم بحقيقته ويشد إلى حكايته. ثم يحول الخبر ذاته إلى فضاء الكتابة المتأنقة، فيجمع المجد من طرفيه، إذ يدلل على

اقتداره في الكتابة كما ألمح إلى اقتداره في الأداء الشفوي. وخلال الكتابة يدلل أيضا على اقتداره في النظم، بما ضمن مقامته من نظوم في سياقات مختلفة.

وحتى إذا افترضنا أن الكاتب إنما دون الخبر الذي تلقاه عن غيره، فإن هذا الافتراض يدخل المدون في رهان مع راوي الخبر ــ الذي أضفى عليه من المزايا والخصال ما سبق ــ لكي يؤكد عمليا من خلال الكتابة، بلاغته في صياغة الخبر تدوينا.

وفي هذه الحالة، يكون الكاتب المدوِّن، كما لو وضع معياراً صعبا في البداية ليلزم به إجراءه الكتابي، حتى يدل إنجازُه المدوَّن بعد، على مدى اقتداره البلاغي.

ومهما كان، فإن المدوّن أمامنا يغيب فيه الشفوي المفترض، لصالح المكتوب المنجز، أو أنّ الخبر الشفوي يتذرع بالمكتوب ويتخفى تحت قناعه ويتلبس لبوسه ويجري في مجراه ليتواتر بالكتابة أيضا، فتتأكد أهميته بسلطتها وتأثيرها، وينفلت من آفات الذاكرة، ويتكرس عبر الكتابة انتقالا ومداولة في الزمن. وبهذا المعنى تكون الكتابة خزانا للذاكرة، ومرصداً لمروياتها، ونسجاً للخبر بالأحرف والكلمات والجمل وعلامات الترقيم بصورة تختلف عن نسج الرواية الشفوية، لأن الكتابة أفق يغاير أفق الشفاهية، فلا يتطابق أداؤهما أبداً.

ومهما تذرَّع الكاتب بـ«الأمانة» في تدوين الخبر الشفوي كتابة، فإنه سينتهك هذه الأمانة لا محالة، إذ يراهن على الكتابة لمقاصد، منها إخمالُ الرواية الشفوية المفترضة، بتعويضها أو مزاحمتها بالمكتوبة المتفنن في صوغها بديعاً ومعاني وبياناً، على نحو تنزوي معه الرواية الشفوية المفترضة في تضاعيف الذاكرة، أو في الرواية العادية، لتتألق في الكتابة، حتى يمكن أن نتصور أن الخبر الشفوي المفترض، إنما هو ذريعة لممارسة الكتابة، وتعلة لإقامة بنيان بلاغتها، ودعامة تقوم عليها، وطعم يجتذب إليها، لنكتشف الخبر من خلال إبداعية السرد المدون، ونكتشف إبداعية الكتابة من خلال سرد الخبر.

ذريعتا الرحلة والتجارة :

يخبرنا الشاب في بداية المقامة أنه ارتحل للتجارة.. فإذا أمر التجارة ينقلب إلى أمر الحب والصبابة. فلا يشغل أمر الرحلة والتجارة إلا حيز إخبار مقتضب في بداية المقامة، لتنشغل المقامة بالحب وتواردات شؤونه والأحداث الموازية له.. مما يعني أنّ الرحلة والتجارة إنما كانتا ذريعتين للانسلال إلى موضوعة الحب التي

أسهب الخبر فيما يتعلق بها وتشعب، وأحال على ظواهر ومشكلات من صلب مجتمعه.

فالشاب الراوي لجماعة ـــ منها الراوي للكاتب ـــ قصد مدينة «سنجار» للتجارة، وفتح دكانا لبيع القماش.. وفي طريقه إلى إلى الحمّام العمومي يوما، أبصر ابنة خطيب المدينة بين جماعة نسوان، فسحره جمالها، ووقع في غرامها.. وتحايل على خياط قريب دكانه من بيت أبيها، لمعرفة شأنها وشأن أهلها، إذ أخذ يسأل الخياط عن أحواله وأحوال المستخدمين عنده، والدور القريبة من دكانه، حتى بلغ دار والد الفتاة، فقال الخياط : «هي دار خطيب البلد، وهو رجل كثير المال قليل الولد، مشهور بالتوقرة الزائدة، ولا له من الأولاد إلا ابنة واحدة، هي روحه التي بين جنبيه، والسواد الذي فيه نور عينيه، وقد منعها الأزواج، وخطبها جماعة من البلد، فلم يسمح لها بالزواج»(3). ثم أرشد الخياط الشاب إلى عجوز خاطبة، أجزل لها العطاء لتتوسط له في الخطبة وتتحايل.. لكنها لم توفق إلى ما سعت إليه، بسبب إصرار والد الفتاة على رفض تزويجها رغم موافقة أمها وقد رثت لحال الشاب الخاطب، الذي كان وقع المنع عليه شديداً، فقال للعجوز الخاطبة : «لقد يئست من حياتي، ودنت وفاتي، فساعديني قبل فراق الدنيا بنظرة واحدة، ولك ولأمها التكرمة الزائدة، فليس لي غرض غير قبلة في جسمها، وأخرى في معصمها»، وعاد ليجزل للعجوز العطاء، فعادت لتتوسط لدى الأم وترغبها في أجر الجمع بين المحبين، فسمحت الأم بنظرة واحدة، وتقرر الميعاد وقت صلاة الجمعة، والوالد في مصلاه.. وفي الطريق إلى الموعد، اجتاز الشاب بحجام، فرأى أن يخفف شاربه.. ولما أراد منح الحجّام درهما أجرا له، تسارعت يده إلى كيس الذهب الذي رآه الحجام فانفلت صوابه، وقد ناوله الشاب ديناراً منه اتقاء له، إلا أن ما وقع لم يكن في الحسبان، إذ أغوى الذهب الحجام فتعقب الشاب ملازما كالظل، بدعوى خدمته جزاء إحسانه، ولم تفد كل محاولات إبعاده.. ولما أدخل الشاب إلى بيت الخطيب، قرع الحجام الباب متذرعا بتذكير «سيده» الشاب أن الجمعة قد أقيمت، وحين خرجت المرأة للإنكار عليه بكى واستغاث زاعما أن «سيده» أدخلوه إلى الدار وطمعوا في ماله فقتلوه، فاجتمع الناس عليه، وتناهى الخبر إلى الأب الخطيب، فبادر بالحضور واستخْبر، فردد عليه الحجام زعمه.. أما الشاب فوجد بئراً في الدار رمى نفسه فيها، وأمر النساء بسترها، لكن الحجام

---

(3) نفسه، ص 203.

الذي أدخله الخطيب للبحث مع بعض الحاضرين اكتشفها، فأُخرج الشاب منها على أسوإ حال، وزعم أنه لم يدخل الدار إلا ليسرق، فحُمل إلى الوالي الذي سجنه وأخذ أمواله. وبقي في الحبس سنة.. يقول الشاب : «وكانت العادة جارية بعرض المحابيس على السلطان، في كل شهر رمضان، فأحضرت بعد سنة بين يديه، وسألني عن الأمر الذي حبست عليه، فقلت : لي قضية أذكرها بين يديك، وإذا أنهيتها فالأمر إلى الله ثم إليك. فأدناني، واستفهمني عن شأني، فذكرت له الحكاية على الوجه الصحيح، وأوضحت له الحال فلم يحتج إلى تصحيح، فعجب من حالي، وأمر بردِّ مالي، وتبليغ آمالي، وأمر الخطيب أن يزوجني من بنته المذكورة، وقام بالصداق من عنده على أحسن صورة، وأحضر ذلك المدبر وسلمه إلي، وحكمني فيه عند وقوفه بين يدي، فذهبت به إلى داري، وصفت بتلك المحبوبة أكداري، فصلبته على الباب مرجوما، وأبقيته سبع ليال وثمانية أيام حسوما»(4) حتى قضى نحبه...

هذه هي حكاية الشاب مجملة، وقد رواها في جمع على شراب، كما سبق، لما سئل عن سبب إبقائه شاربه طويلا، إذ أقسم، بعد أن أوقعه الحجّام فيما أوقعه، ألا يقص شاربه مهما استرسل، ويرضى بتطويلها مهما استطالت.

هي إذن، قصة عشق تذرعت بالرحلة والتجارة، لتخلص إلى الحب، وتظهر سلطته، ومقاساة المحب في سبيله وتضحيته بحريته وماله وفاء لصدق محبته، فلم تذهب تضحيته هباء، إذ كوفي بأعز أمانيه وأغلاها، بعد محنته القاسية، فكان غُنْمُهُ مضاعفاً.. هذا، مع رصد حالات وملابسات من عوائد ومشاكل مجتمعه، تعالق مجرى سرد قصة الحب، وتسهم في تحفيز تطورات القصة وإثراء حمولتها الدلالية..

ذريعـة الحـب :

فهل تذرع الشاب بالرحلة والتجارة ليحكي قصة عشقه ومقاساته فقط ؟..

إنّ الإمعان في مسار القصة وتطوراتها وروافدها، يوقف على جملة مقاصد تداخل قصة الحب وتعالقها، بحيث تبدو قصة الحب من جهة ثانية، ذريعة لمقاصد أخرى ــ فضلاً عن العشق ــ فكأن القصة تستغل الميل إلى الحب لتحيل على مشاكل عديدة في شأن الحب وغيره، مشاكل من صميم واقع الكاتب وأحوال

---

(4) نفسه، ص 209.

مجتمعه.. إن الأمر هنا شبيه بتعليل النقاد العرب القدامى للْبدْء بالنَّسيب في الشعر العربي القديم، من قبيل قول ابن رشيق : «وللشعراء مذاهب في افتتاح القصائد بالنسيب، لما فيه من عطف القلوب واستدعاء القبول بحسب ما في الطباع من حب الغزل، والميل إلى اللهو والنساء، وإن ذلك استدراج إلى ما بعده»(5).

قياسا على هذا، فالحب في مقامة الحجام ذريعة للقول فيه وفي غيره، إذ يلاحظ أن ابن الطيب العلمي، استغل قصة الحب لرصد مواضعات وعوائد ومشكلات وآفات في المجتمع المغربي على عهده، من ذلك :

1 ــ حال المرأة في وسط محافظ، الكلمة فيه للرجل أولا وأخيراً، مما يدفع المرأة إلى التحايل والمداورة للانفلات من بعض الضغوط وتحقيق بعض المكاسب.

وفي مقامة الحجام ثلاث نساء : العجوز الخاطبة، والفتاة ابنة الخطيب، وأمها. وأكثرهن علاقات في الاتصال بالغير والتردد على الآخرين، هي العجوز، بحكم تقدم سنها ووظيفتها، باعتبارها خاطبة، وهي تبتدع الحيل لإنجاح مساعيها ونيل الجزاء.. لكنها تصطدم، فيما أناطه الشاب بها، بإصرار الأب الذي له الكلمة الفصل، ورغم قبول الأم وتعاطفها مع الشاب، إلا أنها لم تستطع إقناع زوجها، فكان أن وافقت خفية عنه، على الجمع بين المحبين، وهو نوع من تجاوز سلطة الرجل ــ مهما كانت الذريعة ــ بطرق ملتوية.. وقد سأل الخطيب النساء عن الشاب فأنكرن وحلفن له بما أرضاه ! ودعّم الشاب إنكارهن بادعائه الدخول للسرقة، فكان انطلاء الحيلة على الزوج !..

إن أقل النساء الثلاث بروزاً في المتن الحكائي، هي الفتاة، رغم أنها المعنية أساساً، ورغم أنها محور القصة ومركزها، فهي المعشوقة التي كابد الشاب من أجلها ما كابد، وهي بؤرة أحداث القصة ومدارها ومبتداها وخبرها.. إلا أنها الحاضرة الغائبة، وهي تحضر جسداً وتغيب رأيا وإحساساً، ولا نكاد نتعرف على مشاعرها إلا على نحو ملتبس غير مباشر، من سبيل قبول أمها رؤية الشاب لها، تحت ذريعة أجر الجمع بين المحبين.

إن هذه صورة دالة على حال ومسلك المرأة في مجتمع تقليدي محافظ، كالذي عاش في شرطه ابن الطيب العلمي ودل عليه في مقامته.

---

(5) أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ط 4، بيروت، 1972، ج 1، ص 225.

2 ــ حال الأديب الذي يضطر تحت ضغط الحاجة إلى التكسب بحرفة ليعيش، شأن حال الخياط الذي يقول عنه الشاب في سياق روايته : «.. ووجدت عنده معرفة بالأدب، وشكا لي من ضيق الحال والسغب، وأنشدني لنفسه من شعره المستعذب :

أنا الخياط لي رزق ولكن   أرى حالي من الإفلاس عبره
ذراعي فيه من فقري مقص   ورزقي خارج من عين إبره

فاستحسنت نظمه، وحملت همه...»(6).

وفي حال الخياط إحالة على حال الأديب الذي أدركته آفة الحاجة، فعاش في ضيق وعدم استقرار، شأن ابن الطيب نفسه.

3 ــ حال الفقير الذي تبلغ به الحاجة إلى درجة استعباد الدينار له، وهي حالة الحجام الذي تعقب الشاب ملازما، وقد خطف عقله بريقُ الدينار، فلم يعد يرى صورة الشاب إلا في هالة هذا البريق، الذي انقاد له خادما ذليلا، حتى كان من أمر الشاب ما كان، ومن أمره هو أن انتهى إلى حتفه.

إن هذه الأحوال والصور، وغيرها، أتت في تضاعيف قصة الحب، التي هي المحور والذريعة أيضا، لرصد تلك الأحوال والصور المرتبطة بشرطها، فهي أحوال وصور من كلية ذلك الشرط، ومظاهر من مجموعه.

هكذا، فلقصة الحب في المقامة أبعاد وانعطافات واستدعاءات وإحالات.. وبهذا، فهي تمضي ظاهريا خطية، في حين أنها تتشعب داخليا وتتشقق لتحيل على أحوال ومظاهر عدة..

والخبر فيها يحكي استرجاعاً، يحكيه الشاب أولا لتأثيره الغائب في حياته، ومن هنا ــ فيما أرى ــ احتفاظه بشاربه الطويل، علامة على ذلك التأثير وذكرى، وليس نفوراً من الحجام وحسب، فقد نال الحجام في الخبر أكثر مما يستحق !

لقد كانت رحلة الشاب إلى التجارة رحلة في العمق إلى الحب، وقد عاد من رحلته سندباداً مضاعف الانتصار، عاد بالمحبوبة والمال، وذكرى راسخة في القرار، دوَّن خبرها ابن الطيب العلمي في مقامة مغربية الروح، تدل على رهافة كاتبها واقتداره في تصريف الكلام وتنويعه نثراً ونظما، فقارىء مقامة الحجّام يقف على

---

(6) مقامة الحجام.. النبوغ... ص 202.

صوغ تعبيري مسجوع، لكن دون تمحل واقتسار، فهو يرشح سمحا متوازنا متناسبا، مُتْرعاً بالمجازات متخللا بالنظم سيراً على العادة القديمة، مستوعبا مداليله التي يشف عنها تحت سجف شاعرية رقيقة، هي أثر من إبداعية ابن الطيب العلمي الشاعر الأنيق، الذي ابتدع في هذه المقامة قصة حب متماسكة اللحظات، شائقة الأحداث، بعيدة المرامي... إنها نموذج من السرد الأدبي المغربي التقليدي المبدع الذي لم يفقد جاذبية قراءته للاستلذاذ والتعرف والاستبصار...

الحر بالغمزة...

رمزية نص مقتصد

نور الدين الزاهي

ما الذي يبرر الكتابة عن مثل شعبي واحد، وإمكانية تجميع متن صغير أو متوسط ليست بالأمر العسير ؟

لا يجد هذا التبرير مستنداته في التضخيم من الوضع الدلالي والرمزي لهذا المثل مقارنة بأمثال شعبية أخرى أو في صعوبة ولوج عوالمه المكتومة، بل في الوسع الذي أصبح يتمتع به مفهوم النص. ذاك الوسع الذي ظل ومازال يعتني بانفتاح شموله ليس فقط على حسب الكلام ولكن على كلام الجسد المهموس أو الراقص، الموشوم أو المرسوم، المنطوق أو المخزون بكل تلاوينه وأنماط تجسده في المكان والزمان. فهل يحتاج المثل إلى متن كي يكتمل جسده ؟ وهل يحتاج القول أو الفعل إلى إسراف كي يكون نصا مكتمل الملامح؟

1 ــ مثل باقتصاد مضاعف :

يعتبر «الحر بالغمزة... والعبد بالدَّبزة» من الأمثال الشعبية الرائجة والمتداولة. قد نجده عنوانا لمسرحية، أو لتعليق صحفي، أو حجة لدى لسان ما، أو تذكيرا وذلك حسب سياق الاستعمال ومقاصده، وهو في هذا مثله مثل أمثال شعبية كثيرة. يجد هذا المثل، حسب إحدى دراسات عبد الكبير الخطيبي، موقعه على مستوى التنظيم الداخلي ضمن جملة الأمثال الحاملة لتنظيم متناظر سواء من حيث بناء الشطرين، أو من حيث البناء الإيقاعي المميز بسجعه وتشابه الرأس مع الذيل، أو منتهى الشطر الأول مع منتهى الشطر الثاني على خلاف بعض الأمثال التي لا تتميز بهذا التوافق من مثل «بْحَالْ الشّعَرْ فَلْعْجِينَا». أما على مستوى التصنيف، ينتمي هذا المثل إلى الأمثال المميزة ببنيتها المركبة، وليس البسيطة أو الموسعة، فالأمثال البسيطة تتكون من كلمتين واستعارة واحدة مثل «عيْنِيكْ مِيزَانكْ»،

والموسعة تتكون من منطوق ثلاثي الأجزاء يكون ناتجا عن تمدد بسيط للبنية الثنائية مثل «شْعَنْدْ القَرْعَا مَا تَرْعَى».

تتميز البنية المركبة للمثل بكونها تتشكل من منطوق تتساوى أجزاؤه الأربعة بانتظامها المتناظر في شطرين مركبين، ليست هذه السمات شكلية أو ثانوية، بل هي الوجه الذي يعكس الاقتصاد العام للمثل، وكذا ما يحفز هذا الاقتصاد في بنائه وفعاليته ووظائفه. فتناظر البناء يحيي داخل استعمالية المثل القوة والفعالية اللتين ظلتا تسمان تاريخ المتناظر سواء كان شخصا مثل التوأمة أو لغويا مجردا مثل اسم التوأمين، كما أن السجع والإيقاع يمنحان المثل قوته على حسم المعنى والكلام وإيقافهما أو عكس هذا تشتيتهما وتغيير مساراتهما.

تتسم بنية الأمثال الشعبية بالاقتصاد في الكلمات والاستعارات والإيقاعات. إنها عبارة عن جملة أو جملتين محكومة في علاقتها بسوق اللغة والتداول باقتصاد الكفاف وحسن التدبير، داخل هذا الاقتصاد العام للأمثال، يتميز مثلنا بكونه مثلا مضاعفا باقتصاد مضاعف مما يجعل درجة فعاليته ترتفع بارتفاع درجة اقتصاديته، لنتذكر المثل العربي القائل : «خير الكلام ما قل ودَلّ» إنه مثل مضاعف لأن بالإمكان الاكتفاء بشطره الأول (الحر بالغمزة) من دون إعلان شطره الثاني مع عدم المساس ببنائه العام، بل إمكان الشطر الأول أن يمثل لوحده مثلا مثلما بإمكان الشطر الثاني (العبد بالدبزة) أن يشكل بدوره مثلا مستقلا. ولأنه كذلك يصبح اقتصاده مضاعفا على اعتبار أن نطق الشطر الأول وإعلانه أمر كاف وقد يعفي من إعلان الشطر الثاني مجسدا بذلك قانون عدم الإسراف في القول والكلمات. بهذه الكيفية تتحول بنية المثل من بنية مركبة إلى بنية بسيطة مثلما يتحول التوزيع الرباعي إلى توزيع ثنائي وتتكثف من جراء ذلك دلالية المثل برمته، كما يكفي إعلان الشطر الأول (الحر بالغمزة) لإبلاغ دلاليته وقصده فلا يكون ضروريا إعلان الشطر الثاني أوالمحافظة على اصطلاحاته، حيث يمكن أن نتممه بشطره الأصلي أو أن نغير كلمة العبد ونعوضها بمقابل آخر ينتمي لمجالها الدلالي، فالمهم والأهم يقول لنا هذا المثل : إن الحر بالغمزة وليس بالجملة، أو إن الحر بالإشارة وليس بالعبارة، وإذا كان الأمر كذلك فبقدر ما يحافظ إعلان الشطرين معا للمثل على أصالته واكتماله ووضوحه وبنائه الشكلي بقدر ما يعود ضد دلالته ويهدمها، على اعتبار أن إعلان الجملة (أو النص) في وضوحها واكتمالها وتشخيصها هو أصلا وضع المنطوق ضد مقصوده، والمقصود هو بيان كون الحر لا يحتاج إلى هذا

الاكتمال الواضح والعادي، وإلى هذا الاسراف في اللغة كي يفهم ويتبين شأن الأمور بل يكفيه الغمز. لهذا السبب تسقط ضرورة إعلان المثل في اكتماله وجماله وإلا انقلب ضد أصله ورسمه، ومن ثم يمكننا نعت مثلنا مثلا يقتات من جسده : لكي يكون فعالا عليه أن يلتهم شطره أو ذيله ليحافظ على ناصيته فقط. فهل يتعلق الأمر بتفكيك ذاتي من طرف المثل لبنيته ووحدته ؟ هل يتعلق الأمر بقانون النظائر ؟ هل من المفروض أن يلتهم النظير نظيره كي يحقق وجوده الفعال ؟ هل يتعلق الأمر بعيدا عن كل هذا بقانون الاقتصاد الذي يحكم الأمثال الشعبية والمتمثل في ارتباط درجة حكمتها وفعاليتها بدرجة اقتصاديتها ؟

2 ـ مثل ولعبة :

يحتضن مثل «الحر بالغمزة... والعبد بالدبزة» مساحة للَّعب، والمثير في الأمر هو أنه كلما صغر جسد المثل اتسعت فسحة اللعب أكثر، يحيل مثلنا الحالي ببنائه المتناظر وتوزيعه الرباعي إلى لعبة الورق وبالضبط إلى تلك المعروفة في وسطنا الثقافي الشعبي «بالرُّونْدا» والتي يمكن نعتها طبقا لأصلها بكونها لعبة الورق المتناظر أو لعبة التناظر، تتوزع اللعبة، مثل المثل، توزيعا رباعيا وبإمكانها أن تتوزع توزيعا ثنائيا، كما تتوزع أوراق اللعبة إلى أربعة أنواع متشابهة إذا ما استثنينا الألوان والأشكال المرسومة عليها، أما قانونها فيرتكز على التقابل والتقاطع حيث تتقابل الأطراف المتضامنة ليحصل التقاطع بين الأطراف المتنافسة لأجل الربح، يحصل الربح في لعبة الورق هاته بفضل بحث كل ورقة وترقبها لمثيلتها أو لنظيرها وحينما يحضر داخل ساحة اللعبة الصغيرة فإنها «تأكله» (تلتهمه) كما تعبر عن ذلك لغة اللعبة. لهذا يمكننا تسمية اللعبة بلعبة النظائر Les Doubles التي تجعل قانونها مجسدا في عدم السماح للنظير أن ينكشف على مساحة اللعب وإن يفعل يلتهمه نظيره، بهذا يكون الربح محكوما بمدى إلتهام كل نظير نظيره وفي بعض الحالات التهام السلسلة التي تلي النظير، أما متعة اللعبة وصعوبتها فمحكومتان بقانون المثل نفسه، حيث كلما كثرت أوراق اللعب على مساحة اللعبة أو حلقتها كلما كبرت إمكانية تجميع ربح أوفر ونظائر أكثر لكن بمتعة وصعوبة أقل. لذلك كلما تقلص عدد الأوراق الموجودة داخل ساحة اللعبة كلما انسدت هاته وانقبضت وصغرت مساحتها لكن أيضا كلما كبرت حساباتها وتنبؤاتها وحدوسها سواء بما يمتلكه الخصم من أوراق أو بما يزال مخزونا ولم يوزع بعد، وبذلك تكشف اللعبة بشكل أكبر عن فعاليتها، ويكشف اللاعبون عن حنكتهم مثلما تشغل اللعبة الواحدة زمنا

أطول. بل إن اللعبة في هذه الحالة تكف عن أن تكون لعبة ورق فحسب لتصبح لعبة كلام أيضا. وربما لأجل هذه اللعبة الثانية (لعبة الكلام) تستهوي لعبة الورق البسيطة العديد من الفئات. يقول ليفي ستراوس بأن للورقة في لعبة الورق دورا ووظيفة. يتمثل الدور في أنها تنشيء اللعبة، أما الوظيفة فمزدوجة على اعتبار أن الورقة تشكل موضوعا للعبة من جهة وتؤدي وظيفة خدمة الحوار بين طرفين متقابلين من جهة ثانية.

ترتبط لعبة الورق بحركية اليد ونشاطها وسرعتها وطول تأهبها، تنتقي اليد الورقة لتمنحها دورا، وتجمع الأوراق من على ساحة اللعب، وتوزعها ثانية لتعلن بداية طور جديد من اللعب، في كل مرة ترمي اليد فيها ورقة إلا وتنزع هاته (الورقة) عن تلك (اليد) عنفها لتحوله إلى كلام أو ضحك معنى وسخرية معممة. تفتح اليد على العنف لكي تنهيه في الكلام، وربما هذا ما يجعل اللعبة بأتمها لعبة مسنين بالدرجة الأولى، ويجعل مساحة اللعبة عبارة عن جوقة متتبعة وضاحكة بصخب لا حلبة ملاكمة.

يمكن اعتبار المثل لعبة ورق بالمعنى الذي تكون فيه لعبا بالكلام المفتوح على عنف الضحك والسخرية، يلعب المثل بالمتعارض (عبد / حر) والمتقابل (غمز / ضرب باليد)، والمتشابه (سجع وإيقاع) والمتساوي (شطران)، ولأنه كذلك كلما تقلصت ساحة كلامه / لعبه ولم يلفظ منه سوى كلمة الشطر الأول (الحر) أو كلمتيه (الحر بالغمزة) كلما تحول من مثل إلى حوار حيث تكون مواطن الفراغ المتبقية منبعا ومحفزا للكلام والتتميم من طرف قائل آخر، أما الشطر الثاني فيظل بهذه الكيفية معلقا ينتظر من يقوله ويعلنه، فلا أحد يرغب الوقوع في شرك لعبة المثل ولا أحد يرغب أن يكون قائل الشطر الثاني (العبد بالدبزة) وكأن ذلك يعني أن القائل أول من ينطبق عليه المثل وأنه بمجرد قوله يسري معناه ويفعل في اللحظة ذاتها، يتقاطع في هذا السياق قول المثل الشعبي مع القول القدسي ــ القرآني، فإذا كانت لفظة «اقرأ» القرآنية تمنح قائلها موقعا داخل الكلمة وتنفي عنه كونه مرددا لتجعل منه مشاركا بالقول للقائل الأصلي لتنمحي إثر ذلك الفواصل بين جسد المؤمن القائل وجسد النص الديني، فإن كلام المثل ينجر المفعول نفسه على اعتبار أنه يورط القائل في صلب كلامه، وحينما يكون المثل مسجوعا تكبر درجة هذا المفعول وتنمحي الفواصل بين جسد القول وجسد القائل.

مع ترديد القول القرآني تمحّى الفواصل بين جسد النص وجسد المؤمن في هذه الحالة جسد المؤمن هو ما يذوب في جسد النص على اعتبار أن جسد الكتاب هو الأصل وهو كون جسد المؤمن. لكن الأمر يختلف مع المثل بهذا الخصوص لأن جسد الكلام هو ما يذوب في كلام الجسد، فغالبا من يتورط في إعلان الشطر الثاني للمثل يكتمل هذا الأخير في جسده وذلك عبر تحويل «الدبزة» (الكلمة) إلى ضربة يد فعلية ملفوفة بضحك شبيه المرافق للعبة الورق. وبذلك يغادر قول المثل مجال الكلام ليحل ويهاجر في الجسد. فهل يتعلق الأمر مع المثل الشعبي بقول يسخر من جسد القول أم بالجسد وهو يحطم انغلاقه التاريخي داخل الكتاب ؟

3 ـ مثل رامز :

يعرف ابن منظور الغمز بوصفه الإشارة بالعين والحاجب والجفن، وعن ابن الأثير فقد فسر الغمز في بعض الأحاديث بالإشارة كالرمز بالعين والحاجب واليد. ماذا يعني الرمز بالعيّن أو الحاجب أو اليد ؟ إنه إشارة أو حركة لكنه لن يكون أية حركة أو إشارة وإلا ما نعت بالرمز.

يرتبط الرمز في لسان العرب بحركة الشفتين والفم لكنه قد يرتبط أيضا بإيماء العينين والحاجبين وبذلك ترتفع الحدود بين الرمز والغمز فيصبح الغمز رمزا بالعين والحاجب واليد مثلما يصبح الرمز غمزا بالفم والشفتين أو العينين والحاجبين أيضا.

يغمز الفم والشفتان بتصويت خفي أو كلام غير مفهوم أو بائن باللفظ مثلما ترمز العينان والحاجب واليد بإشارة خفيفة وسريعة ومتسترة مثلها في ذلك مثل الهمس أو التمتمة، إنها حركة الرفرفة السريعة مثل رمشة عين كما يقال، أو هي تمتمة العين غير المفهومة باللفظ.

تقع التمتمة بما هي بلاغة الرمز والغمز ومشتركهما في آن واحد بين الإشارة التعبيرية والعبارة الإشارية، بين الصمت والكلام أو لنقل بين جسد الكلام وكلام الجسد، ولأن جسد الكلام هو البيان ذاته فإن كلام الجسد هو مكتوم البيان، بفضل هذا الموقع البيني وتلك البلاغة المكتومة التي يتحدثها الرمز والغمز يغير مثلنا جلده ليقول لنا إن المقصود بصيغة أخرى هو «تمتم وأنا نفهم» أو اغمز وأنا نفهم، أو ارمز وأنا نفهم، أو بركم وأنا نفهم... إلخ.

التمتمة شكل فارغ لكنها قوية الفعل والفعالية، تستمد التمتمة فعاليتها الرمزية من اقترانها بالحرف، فهي الكلمة وقد تحولت إلى حرف أو الجملة وقد تحولت

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

إلى مجموعة حروف لا يشكل تصويتها دلالة محددة، ولكن يكون عسيرا تبيان القوة الرمزية التي يتمتع بها الحرف سواء من حيث هي قوة قدسية (نشير هنا إلى الفعالية الرمزية التي تتمتع بها الحروف الفاتحة لكثير من السور القرآنية) أو قوة السحرية حيث تشكل الحروف الرموز الكبرى للرقية أو الطلسم وهي منبع القوة الغامضة لفعل التعزيم السحري، وفعل التعزيم تمتمة محاطة بمعتقدات أو بشكل أكثر دقة إنه تمتمة في صيغة طقس سحري.

يشير ابن منظور في تعريفه للغمز / الرمز قصة النبي زكريا الذي أمره ربه أن يحدث الناس رمزا خلال أيام ثلاث، ومعنى الآية حسب ما يورده بعض الشراح هو أن لا يتحدث زكريا سوى بكلام غير مفهوم أو بائن لفظا وهو ما يحيلنا إلى التمتمة بوصفها بلاغة الغمز الرمزية التي تنتج فهما من نوع خاص. استمرت التمتمة مع النبي زكريا ثلاثة أيام متتالية كانت نتيجتها تجلي الحكمة الإلاهية المتمثلة في وضع امرأته رغم شيخوخته، طيلة الأيام الثلاثة كان زكريا بين الصمت والكلام والإشارة والعبارة وكأنه يمارس صلاة خاصة، أو مجاهدة صوفية، أو مشيا قدسيا على جنبات سبحة الصلاة، تنتهي لغة الصلاة إلى التمتمة أو لغة السبحة كما يشير إلى ذلك عبد الكبير الخطيبي، ولأن دائرة السبحة لا تعلن نقطة وصول محددة فإنها تدخل المؤمن في تكرار دائري لا منتهي يتحول معه الفهم إلى انخراط والقول إلى تصويت جسدي مهموس، أو إلى غمز بالشفتين والفم واليد.

مع التمتمة يتحول الفهم إلى قرار (تمتم وأنا نفهم) خاص لخوض مغامرة التأويل الأقرب، قرار يحيل إلى الاعتراف الضمني بالمشترك الثقافي ــ الرمزي أكثر منه إلى اقتسام سري للسنّن، ومع الغمز يتحول الفهم إلى طاقة محررة للذات من المباشر والحر في طاقة دافعة نحو ممارسة نوع من الاستنباط الذي يجد مرجعيته في ما يسميه أ. ايكو بالنواة الصلبة لكل رمز، تلك النواة التي تجد بدورها مرتعها في النمط الرمزي الذي يشرط مواقف التداول والاستعمال ويمنحها قواعدها ومواقفها.

مراجـــع :

1 ــ عبد الكبير الخطيبي، الاسم العربي الجريح، دار العودة، بيروت، 1980، ص ص 27–35.

2 ــ Levi - Stranss (C) ; Tristes tropiques, plon, 1985, p. 222

3 ــ Eco (U) ; Sémiotique et philosophie du langage, P.U.F, 1988, Chap. IV

4 ــ ابن منظور، لسان العرب.

الأدب الشطاري

(تعريف جديد لأدب قديم)

إسماعيل العثماني

اَلشَّاطِرُ لُغَوِيّاً هُو مَنْ أعْيا أهلَه خُبْثاً؛ ويُقَالُ : «شَطَرَ عنْ أهلِه» بمعْنَى «نَزَح عنهُم وعَصَاهُم وعاش في الخلاعةِ»؛ ويُقَالُ : «شَطَر فُلانٌ شَطَارَة» أيْ «إتَّصَفَ بآلدَّهاء والخيانَة»، وَآلشَّاطِرُ «اللِّصُّ الذي يَستخْدم الحيلة» (**لسان العرب**). أمَّا في مجال آلأَدب والنَّقد آلأدبيّ فيَقْتَرِنُ مُصْطَلَحا «الشاطر» و«الشَّطَارة» عادةً بنَوْعٍ أَدَبِيٍّ حديثٍ نِسْبِيّاً ظهَر أوَّلَ ما ظَهَرَ في إسبانْيا في مُنتَصف القرن السادس عشر ويُعرفُ في لُغَةِ قشتالة بـ Literatura Picaresca وفي اللُّغة العربيّة بأدب الشُّطَّار أوِ آلأَدَبِ آلتَّشرُّديّ أوِ الأدب الصُّعلوكيّ أوْ أَدبِ آلكُدْية. وَيَتَّفِقُ مُؤَرِّخو الأدبِ والنُّقَّادُ على وجه العموم على أنَّ أوَّل نَموذجٍ مِنَ الأدبِ الشُّطارِيّ يُمثِّله كتاب «حياةُ لاَثَارِيُّو ذي طورْمِسْ» (Vida de Lazarillo de Tormes) الذي أصدرهُ مُؤَلِّفٌ إسبانيٌّ مجهولٌ عام 1554.

يُعْرَف القرن السادس عشر في إسبانيا بالعصر الذهبيّ (Siglo de Oro) لأنَّه عَرَفَ نشاطاً واسعاً في الحقل الثَّقافِيّ. أمّا على آلصَّعِيدَيْن السِّيَاسيّ والاجتماعيّ فإنَّ آلطَّبَقَتين آلحاكمة وآلوُسْطىٰ كانَتا تتمتَّعان بعَيْشٍ رغيدٍ على حساب آلطَّبقةِ الدُّنيا التي كانتْ تُعاني مِنْ قَساوة آلحَياة وقمع آلسُّلطة. أدبيّاً كانَ يطْغىٰ علىٰ الكتابات الشِّعريّة والنثريّة والمسرحيّة طابعُ الرسميَّة حيثُ لَعِبَتِ الكنيسةُ دَوْرَ الرَّقيب وآتَّخذتْ إجراءاتٍ صارمةً ضِدَّ كُلّ مَنِ آنحرف عن «القانون» آلمُتَّبع في التأليف والكتابة (Canon). عندما ظهرتْ «حياة لاثاريُّو» كان ذَوْقُ القُرَّاءِ في إسبانْيا مَطْبوعاً علىٰ كتابات الرواية الرعويّة والرواية التاريخية ـــ الموريسكية وروايات

الفروسية وٱلْمَلاحم. ولَمَّا كانتْ «حياة لاثاريُّو» تَرْوي قصّةً فريدةً وواقعيّةً لبَطَلٍ يختلفُ جِذْرِيّاً عن أبطال الروايات الآنفة الذِّكر ٱستَرْعىٰ ذلك ٱنتباهَ القُرَّاءِ الإسْبانِ علىٰ ٱختلاف ٱنتمائاتهم ٱلطَّبقيَّة وٱلسِّياسيّة.

لقِيَ الأدبُ الشُّطَّاريّ بصفته صِنْفاً أَدبيّاً جديداً إقْبالاً واسعَ ٱلنِّطاقِ لمَّا نَشَرَ ماطِيو أَليمَان (Mateo Alemań) سنة 1599 الجزء الأول مِنْ روايته ٱلطَّويلة «قُزْمان الفَارَاقيّ» (Guzmań de Alfarache)، التي صدر الجزء الثاني منها عام 1604، ونَشَر كِيبِيضُو مِنْ بَعْدِه روايتَه «ٱلنَّصَّابُ» (El Buscoń) سنة 1626. ويَبْدُو أنَّ ثَمَّةَ إجْماعاً شِبْه تامٍّ علىٰ أنَّ تِلْك ٱلْكُتُب ٱلثَّلاثة هي التِي تُمثِّل ٱلأَدب الشُّطَّاريّ قَبْلَ وأَفْضَل مِنْ غيرها. أمَّا ٱلمعاييرُ ٱلتي يَسْتَنِدُ إلَيْها ٱلنُّقَّادُ ومُؤَرِّخو الأدب في هذا ٱلسِّيَّاق فَتَتمثَّلُ أَساساً في الأُسلوب ٱلسِّرّذَاتِيّ شكلاً وفي ثِيمَات ٱلْجوع والتّشرُّد التي تهمُّ ٱلْبطَلَ مَضْموناً. بِمعنىٰ أنَّ كُلَّ نَصٍّ يحكي بضمير الأنا قِصّة فقيرٍ حادِّ ٱلذِّهن يحتال علىٰ ٱلْمَيْسُورين خلال تَنقُّلاته المتواصلة (وهو ما يَتَمَيَّزُ بِهِ ظاهريّاً أبطال الروايات الثلاثة) إنَّما من حَقّنا أنْ نُصنِّفَه ضمن الأدب الشُّطّاريّ.

ولكنَّنا إذا نَظَرْنا إلىٰ هذه الروايات بٱعتبارها خطابات تستوعب إيديولوجيّةً مُعيَّنَةً ورُؤْيا خاصّة إلىٰ الحياة والكون، بالإضافة إلىٰ تَبَنِّيها شكلاً دون آخر، فإنّنا سنُلاحظ بأن هناك أَوْجه خِلاف عديدة وهامة فيما بينها. فـ«حياة لاَثَارِيُّو ذي طورْمِسْ» لَمْ تستعملْ أسلوب السيرة الذاتيَّة لِغَرضٍ جماليّ أو فنيٍّ وإنَّما لأنَّ مُؤَلِّفَها أراد للرِّواية أن تكون بَارُودْيا، أو مُحَاكَاة ساخرة، تَسْخَر من الكتابة ٱلإعْتِرافيّة (Confesiones) التي كان يفرضها آنذاك جهاز ٱلرَّقَابة والتَّفْتيش (La Inquisicioń) من جهة، ومن النوع الأدبيّ المعروف بـ«حياة المقدّسين» (Vida de Santos) المكتوبة في الغالب بضمير ٱلْمُتكلِّم من جهة أخرى. ولَمَّا كان الدَّافع الإيديولوجيّ لِلْمُؤَلِّفِ ٱلمجهول هو رَفْضُ أَوْ تَحدّي كُلّ ما يَدُور في فَلَك الخطاب ٱلرَّسْمِيِّ بالمفهوم ٱلبَاخْتِينيّ أتىٰ كتابُه «حياة لاثاريُّو» ليَسْتهزىء من ٱلشَّرَف ٱلْمُأدْلَج والنُّبلاء والكنيسة والسلطة وغيرها من مُكَوِّنَات الثَّقافة الرّسميّة، فيما يُعتَبرُ البطلُ لاثاريُّو ذي طُورْمِسْ محاكاةً ساخرة لأبطال الأدب ٱلرَّسْمِيّ وٱلْمُقَنَّن، النُّبلاء

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ٱلْمِثاليِّين ٱلْبعيدين كُلّ ٱلْبُعْد عنِ الواقع وطُموحات غالبيَّة الشَّعب الإسبانيّ. بعبارَةٍ أدقَّ، لاثاريُّو ما هو إلاَّ حجابٌ وقائيٌّ لتفادِي الرّقابة إختفى وراءه الكاتب للتعبير عن آسْتِيائه من الوضع القائم وما ينطوي عليه سلوك الحُكّام وأعوانهم من قمعٍ وشُرورٍ وتَعَسُّفٍ.

إذا كان آستنتاجُنا هُوَ أنَّ «حياة لاثاريُّو» أدبٌ يَنْتَقِدُ ويَتَحدّىٰ الأدبَ الرّسميَّ فإنَّنا سَنَجِدُ بدون شكٍّ صُعُوبةً كبيرةً في إدراج «قزمان الفاراقي» ضمن الأدب الشُّطّاريّ، لا لشيءٍ وإنَّما لأَنَّ كتاب مَاطِيو أليمان هو نقيض «حياة لاثاريُّو» لكونه يُكَرِّسُ بَدَل أَنْ يرفُضَ الوضع السائِدَ ويُدافِع عن إيديولوجية الخطاب الرسميّ الذي يخدم مصالح نخبة من النُّبلاء ورجال الكنيسة وأصحاب السلطة في إسبانيا. بَلْ أذهبُ إلىٰ القول بأنَّ «قُزمان آلفاراقيُ» كُتِب كردٍّ فعلٍ على «حياة لاثاريُّو»، حيث آحْتَفَظ أَلِيمانْ بآلْقالَب آلفنّي (وأقصد بذلك السيرة الذاتية لبطل شاطر) لهذه الرواية مُستغِلاً بذلك آلنّجاحَ آلتِّجاريَّ اللاَّفِت الذي لَقِيَتْهُ، بينما حاول في الآنِ نفسه أن يَسْتَبْدِل قصّة لاثاريُّو آلرَّافضة بقصّة يُرْغَم فيها البطل، إنْ صَحَّ آلتَّعبيرُ، على آلتَّوبَة وآلعدول عَنْ حياته كشاطِرٍ بِالرُّجُوع إلىٰ أحضان آلْمُجْتمع بعد نِصْف قرنٍ من الزَّمن قضاهُ وهو يَعِيشُ علىٰ هامِش هذا آلْمُجتمع.

نَخْلُصُ ممّا سبق إلىٰ القول بأنَّ البطل قُزمان الفاراقيّ ليس بطلاً إيجابيّاً مثل لاَثَاريُّو؛ بَلْ هُوَ بطلٌ سلبيٌّ. وإذا لَعِب الشَّاطرُ لاثاريُّو دور آلْقِناع فإنَّ الشاطر قزمان الفاراقيّ قد آسْتَغَلَّه أَلِيمَان لِفَرْضِ مضْمونٍ إيديولوجيٍّ جديدٍ على «قالَب» الأدب الشُّطّاريّ على الطريقة آللاَّثَارْيَويَّة سَعْياً مِنْه إلىٰ «ترويض» هذا الأدب آلنَّاشيء آلخطير. هكذا نَكْتشفُ بأنَّ «قزمان الفاراقي» من حيثُ هو خطابٌ أدبيٌّ، ذو شكلٍ ومضمونٍ مُنصهِرَيْنِ، لا ينتمي في الواقع إلىٰ الأدب الشُّطاريّ، إلاَّ إذا آفْتَرضْنا أنَّ هناك أَدَباً شُطَّاريّاً «رسميّاً» يُنافِس سابِقَه «اللاَّرسميّ» (بدليل أن أليمان يكنّي بطله بالشّاطر) يسعىٰ عن طريق آلتَّحريف إلىٰ مُنافَسَة الأدب الشُّطّاريّ آلأَصليّ.

فْرانْثِسْكو ذِي كِيبِيضُو هُو الآخر إختار لكِتابه «اَلنَّصّاب» بطلاً شاطِراً يَرْوي قِصَّةَ حَيَاتِه بِضمير آلْمتكلِّم؛ غيْر أَنَّ شَاطِرَ كِيبِيضُو الذي يُدعىٰ بَابْلوسْ

(Pablos) يخْتَلف تماماً عنْ لاَثَاريُّو وقُزمانْ. بابْلُوص ليس مِثْل لاثارِيُّو الذي يتوسَّط بين ٱلْمؤلِّف وٱلْمُتلقّي، ولا مِثْل قُزمان الذي لا يَعْدو أنْ يكون أداةً في خدمة مُؤَلِّف يهدفُ إلىٰ الوعظ والإرشاد؛ وإنَّما هو (أيْ بابْلوصْ) موضعٌ لِلسُّخْرية والنَّقد ٱللاَّذع. بالفِعْل، يَسْتَشِفُّ القارىءُ مِنْ مُعَامَلَةِ كِيبِيضُو لشاطِره بأنَّ الكاتب يرمي في نهاية المطاف إلىٰ نَبْذ هذا النموذج الاجتماعي، ومِنْ ثَمَّ نَبْذ طبقة ٱلْمُهمَّشين التي ينتمي إليها الشاطِر. يَسْخَرُ كِيبِيضُو بِٱسْتِمرارٍ مِن شَخْصِ ٱلشَّاطِر وسُلالَتِه وَتَشرُّده وَٱخْتِياراتِه ومَصِيره، وبذلك يَذْهبُ مَذْهَبَ النُّبلاءِ الذين كانوا يُعادون كُلَّ مَنْ يُحاول الخروج من مَأْزِقِ ٱلْبؤس وَالتَّشرُّدِ لِيُحسِّن وضْعيَّته ويرقَى في آخر الطريق في السُّلَّم الاجتماعي. خُلاصَةُ القول، إنَّ كيبيضو يعكس في «النَّصَّاب» شُعورَ طبقة النبلاء نحو الشُّطَّار ويخدُم إيْدْيُولوجيَّتهم بصُورة واضحةٍ.

علاقةُ أدب الشُّطّار الإسبانيّ بالأدب العربيّ موضوع عالجه العديد من النُّقاد والدَّارِسين. والجدير بٱلذِّكر في هذا السيّاق أنّ أغْلب هؤلاء يقولون بتأثير المقامة في نشأة الأدب الشُّطاريّ الإسبانيّ من محمد غنيمي هلال إلىٰ أحمد مختار العبادي إلىٰ علي مكّي وسهير قلماوي مُروراً بمحمود طرشونة وعبد الله الدَّبَّاغ وآخرين كثيرين. حقّاً، إنَّ هناك أوجه شَبَهٍ بين المقامة العربيَّة وٱلْقصص الشُّطاريَّة الإسبانيّة، خُصوصاً فيما يتعلَّق بالبطل والفضاء وثيمات الجوع وٱلطَّريق والاحتيال، ولكن ليس ثَمَّة أدِلَّة واضحة وقاطعة تَدُلُّ علىٰ تأثُّر الأَدَب الإسبانيّ بالأدب ٱلْعربيّ في هذا الحقل. ولعلَّ ٱنتقال بعض الحكايات والنوادر والأوصاف والأمثال التي نجدها مثلاً عند ٱلْبيهقيّ أو عند ٱبن عاصم إلىٰ ٱلْقصص الإسبانيّة هو الذي دفع الدَّارسين إلىٰ ٱلاعتقاد ٱلْخاطىء ٱلْمُشار إلَيْه.

مِن الإشكالات ٱلْمِحْوريّة التي يَطْرحُها أدبُ ٱلشُّطار تلك ٱلتي تُهِمُّ طبيعته ٱلْجِنْسأدبيّة : هَلْ هو جنسٌ أدبيٌّ قائمٌ بِذاتِه أمْ (مُجَرَّد) ظاهرة أدبية (عالميّة) ؟ أقترح شخصيّاً أن نعتبره ظاهرة إبداعية ضمن الخطاب الأدبيّ ٱلآخر القائم على الرَّفْض وٱلتَّمرُّدِ، وليس جِنْساً أدبيّاً مُستقِلاً بحيث نَراه يخترقُ الأجناس والأشْكالَ. وأدبُ ٱلرَّفْض وٱلتَّمرُّد الذي صَنَّفْنَا ضِمْنَه أدب الشُّطَار أدبٌ يَدْعو، مع بَعْض ٱلتَّفاوت بين مُؤَلِّف وآخَر في الرُّؤيا وطريقة مواجهة العالم، إلىٰ ٱلتَّعبير عن إفلاس

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

القيم السائدة وإلىٰ تَحدّي الثقافة الرسميّة التي تقوم في منظور هذا الأدب علىٰ الإعتبارات الزائفة والأساطير.

لابُدَّ أن أُشيرَ هنا إلىٰ أنَّ الشَّاطِر ليس هو الصُّعلوك. فبَيْنَما يستعملُ الصُّعلوكُ القُوَّةَ وٱلْعُنف لبلوغ مَرَاميه، يَلْتَزم الشَّاطر الاحتيال والذكاء، ولا يتجاوزهُما إلىٰ استعمال العنف. وٱلْمُلاحَظ أنَّ «الشَّاطِر» مُصْطَلَحاً لايزال يُؤْخَذُ بمفهومٍ قَدْحِيٍّ، وكثيراً ما يُرْبَطُ بزَمَن ٱلْكُدْية ٱلذي عَرَفَهُ ٱلْعالَمُ الإسلاميّ فِي ٱلْقرون الوسطىٰ والذي تَزَامَنَ في تحليل ٱلْمُؤَرِّخين والنُّقّاد مع ظهور المقامة. اَلمقامةُ في رأيي لا تنتمي إلىٰ أدبِ ٱلشُّطّار أَوْ أَدَبِ ٱلرَّفض وٱلتَّمرُّد فقطْ لأنَّ بَطَلَها شاطِرٌ. مِن ٱلْقراءات ٱلسَّطْحيّة التي وُضِعت للمقامة، وهي القراءة الأَكْثر شُيوعاً، تلك التي تقول أنَّ المقامة ليست قِصّة محبكة بقدر ما هي حديثٌ أدبيٌّ بَليغٌ. فالمقامة، كما يذهب شوقي ضيف، لا أهمية لها، إذْ ليستْ هي الغاية، وإنَّما الغاية ٱلتَّعليم والأسلوب الذي تُعرَضُ به الحادثة. هذا بالنسبة إلىّ فَهْمٌ غيرُ صائب لِمَدْلُولِ ٱلْمَقامة بِصِفَتِهَا خِطاباً أَدبيّاً وثقافيّاً.

لقد سَبَقَ لي أنْ قُمتُ (في بحثي لنيل شهادة دكتوراه الدولة) بٱسْتِقراء النُّصوص المقاميّة (لِكُلٍّ من الهمذاني وٱبن ناقيا) في سِيَاقها ٱلسُّوسْيُو ثقافيّ وتَوَصَّلْتُ إلىٰ ٱلنَّتيجة الآتية : ٱلْمَقَامَةُ من حيثُ هي تعبير أدبيٌّ ومن ثَمَّ نتاج فِكريٌّ وثقافيٌّ هي في الواقع تكريسٌ وٱمتدادٌ لكِتابةٍ أو خطابٍ كانَ سائِداً قُبَيْلَ وفي عَصْر الهمذاني، الذي يَعْتَبِره الخاصُّ والعامُّ مبدعَ المقامة. ومِنَ المسؤولين عن هذا الخطاب المتمرِّد علىٰ الخطاب المُهَيْمِنِ علىٰ اختلاف مستوياته ومحتوياته نذكر علىٰ سبيل المثال لا ٱلْحَصْرِ أَبو ٱلْعِبَر، أَبو العَنْبس ٱلصَّيْمري، إبن الحَجَّاج، إبن سُكَّرة، أبو ٱلْعِجل، أبو ٱلشَّمَقْمق، إبْن لَنْكَكْ، الخُبْز أَرُزِّي، الأحنف العُكْبَرِيّ، أبو دلف الخزرجيّ، أبو ٱلْمُطهّر الأزدي وغيرهم. وقد تَعَرَّض أدب هؤلاء على ٱمتداد تاريخ الأدب العربيّ للإهمال وٱلتَّهميش لِكَوْن نُصوصِهم تَتَبَنّىٰ مواقف تنتقد الخطاب الرَّسْمِيّ، فضلاً علىٰ أنَّها لا تستعمل أُسلوباً لَبِقاً ولاَ لُغَةً أَخْلاقِيَّةً نبيلةً.

تَبيَّنَ لي بعد دراسَةِ النُّصوص الشُّطاريّة وَٱلتَّمَرُّدِيّة تَعْمِيماً التي تُوجَدُ ضِمْنَهَا المَقَامَةُ أَنَّهَا (أَيْ النُّصوص) تَنْطَلِقُ مِنْ مفهومٍ إيدْيُولوجِيٍّ يلتزمُ في عمليَّةٍ تَنَاقُضِيَّةٍ

وَقَارَ ٱلْمضامينِ وٱلْمُحتوياتِ ظاهِرِيّاً فيما يتجاوزُ في ٱلْعُمْقِ القِيَمَ السائِدَةَ أَوْ يَسْتَبْدِلُهَا بأخرىٰ، دون آحترام اللّباقةِ ٱلشّكْلِيّةِ والتعبيريَّة المُفرَغة من الدِّلالةِ الفكريّة أو الاجتماعيّة. لذلك، يَتَحَتَّمُ علىٰ الدَّارسِ ٱلْجادِّ أنْ يتجاوزَ سطح النُّصوص وجلْدة الكلمات، أَعْني مَجْنُونِيَّة وسُخْفَ ٱلنُّصوص، حتَّى يَكْتشفَ خِطاباً مَشْحُوناً بالمعنىٰ، مَعْنًى له آرتباطٌ مُباشِرٌ بالثقافة الرَّسْمِيَّة في علاقةٍ تَتَّسِمُ بالتَّوتُّر وٱلتَّحديّ. إنَّ كتابات الشُّعراء والكُتّاب ٱلذين سَبَقَ ذِكْرهُم تَعْكِسُ آهتمامَ أصحابها بالأُمور الكبرىٰ التي شَغَلَتْ بَالَ ٱلنَّاس في عَصْرِهم في السِّيَّاسة والفلسفة والعقيدة. هذه المحاورُ الفكريّةُ عُولِجَتْ بِجِدِّيَّةٍ مَلْبوسةٍ بزيِّ السخافة وَٱلدَّعابة لِتَفادِي عُقوبات الجهاتِ ٱلرَّسْمِيَّة. من هذا المنظور، تكون المقامةُ قريبةً جدّاً من هذا الخطاب وفي الآنِ نَفْسِه آمتداداً لثقافةٍ تسكنُ فضاءً هامِشِيّاً وقد آتَّخَذَتْ لنفسها مَعَاييرَ وقناعاتٍ تخرج عن التَّقليد والمُعتادِ عَلَيْهِ.

ٱلأَدبُ ٱلشُّطّارِيُّ في المغرب نادِرٌ وٱلدِّراساتُ حوله أَنْدَر. ولكن لابأس أن نُشير هنا إلىٰ دراسةٍ حول «ٱلرِّواية الشُّطَّاريّة في المغرب» نَشَرها الباحثُ لَحْسن ٱلْموزوني ضمن كتابه «**الرواية المغربية باللغة الفرنسية**» (1987). تطرَّق الموزوني في الفصلَيْن السَّادس والسّابع من الكتاب المذكور إلىٰ أعمال محمد شكري ومحمد المرابط وإدريس بن أحمد الشرّادي وسعيد لمليح وغيرهم حيث حاول الكشف عنِ الآليات والصِّفات والمُمَيِّزات التي (قد) ترقّى بهذه الأعمال إلى مستوىٰ أدبِ ٱلشُّطَّار. غَيْر أَنَّ آعتماد الموزوني علىٰ التعريف السائد للأدب الشُّطّاريّ، الذي هو تعريفٌ مُلْتَبِسٌ ومُضَلِّل، حالَ دُون أَنْ يأتِيَ بَحْثُه بِجَديدٍ وَأَنْ تكون نتائِجُ بَحْثِه مُقْنِعَةً. يبدو أنَّ الموزوني وَقَع في خَطَأَيْن غديَا شائِعَيْن وَسَط دارسي الأدب ٱلشُّطّاريّ. يكمن الأوّل في تحليل النُّصوص مِنْ زاويةٍ شكلانيّةٍ وبمعايير تَفْصِلُ شَكْلَ وظاهر ٱلنَّصّ عنْ مَضْمونه وإيديولوجيّته؛ بَيْنَما يَتَمثَّل ٱلْخطأُ الثاني في ٱلْخَلْط بين ٱلشَّاطِر ٱلتَّاريخيّ (الحقيقيّ) وَٱلشَّاطِرِ ٱلأدبيّ (الخياليّ). صحيح، إنَّ للأَدبِ ٱلشُّطّاريّ علاقة تاريخيّة مع ٱلْقَاع من حيث هو فضاء إجتماعي ومع شخوصه ٱلْمُهمَّشين، إلاّ أَنَّ شُطّاريَّةَ خِطابٍ ما لا تتوقّفُ علىٰ تَوَفُّر هذه العلاقة، وإنّما تَسْتَنِدُ أساساً إلىٰ إيديولوجيّة الخطاب ٱلْمَعْنيّ ورسالته إلى ٱلْقارىء.

وقَبْلَ صُدُور كتاب لَحْسن المُوزوني بنَحْو سَنَةٍ، نَشَر أحمد ٱلْكَمُون مَقَالاً تطرّقَ فيه لِعلاقة **«الخُبْزُ ٱلْحَافِي» بالأدب الشّطاريّ الإسبانيّ (مجلة كلية الآداب بوجدة، 1986). ولكن الأستاذ الكمون بدوره لم يتجاوز في مقاربته لَوازم التَّعريف التقليدي للأدب الشُّطَّاريّ مُرَكِّزاً تَحليله علىٰ المميِّزات السَّرديّة ٱلسَّطحية دون ٱلانْتباهِ إلىٰ الأبعاد الدفينة للنُّصوص المَدْروسة. أمَّا محمد شكري نفسه فقدِ ٱعتبر رِوايَتَه «الخبز الحافي»** «سيرة ذاتية ــ روائية ــ شُطَّاريّة» التي هي «وليدةُ طبقةٍ شبه منفصلة الجذور عنْ أُسْرَتها وأَقَارِبها مِمَّا يجعلها أقدر مِن السيرة الذاتية التقليدية علىٰ كشف ٱلْمَباذل» (مجلة الآداب البيروتية، 1980). ٱلْبُعْدُ ٱلآخَرُ الذي يُمَيِّزُ الأدبَ ٱلشُّطَّاريَّ في رأي شُكْري هو وُقوفُه ضِدَّ «الكتابة ٱلْملائِكِيَّة عَنِ ٱلإِنْسان [التي] قد تُسَلِّي ولكنَّها لا تَخْدُمُ ولاَ تُغَيِّر» وَضِدَّ «ٱلإِنْشَاءَاتِ ٱلدِّيمَاغُوجِيّة [التي] تَخْدُمُ إِيديولوجيَّةَ السَّادة العوالق ٱلَّذين يَمْتَصُّونَ دِمَاءَ ٱلْمَسُودين» (نفس المرجع).

إِنْطلاقاً مِن ذلك التعريف، ٱستعمل شكري ضمير المتكلِّم من مَنْظُورٍ واقعيّ وشخصِيٍّ ليحكي (عَنْ) معاناته ومعاناة أمثاله في فضاءات بَنِي شِيكَرْ وطنجة وتطوان والعرائش ووهران المهمّشة مُستغْنِيّاً في سَرْده عن أسلوب الزخرفة والمُجاملة الذي يُمَيِّزُ السِّيرَة الذَّاتِيَّة التقليديَّة. مِنَ المعلوم أَنَّ هذه الأخيرة لا تَعْدُو في الغالب مِنْ أن تكون مُحاولةً مِنْ مُؤَلِّفٍ مَيْسُورٍ لكَسْب مَزِيدٍ من المال والشهرة عن طريق سَرْد وقائِعَ وأحداثٍ «ملائكيَّة» مُسْتَقَاةٍ مِنْ مَاضِيهِ فِي لُغَة أَنيقةٍ ومُنَمَّقَةٍ والتي لا تهمُّ مِنَ ٱلْقُرَّاء إلاَّ ٱلْقِلَّةَ القليلة، أَمْثَالَه من ٱلْمَيْسُورين أَوِ ٱلْمَشْهُورين. في مُقابِل ذلك، يُمْلي علَينا شكري وَقَائع صِباه وطفولته بِتِلْقائيَّة وبِالإحساس ٱلنَّبيل الذي يَشْعُر به مَنْ يُؤَرِّخُ عَنْ وَعْيٍ لأَبْناء جيله، فيكتشف قُرَّاءُ **«الخبز الحافي»** ليس سيرة مُحمَّد فقط وإنما قِصَّة حياةِ مجموعة من الأشخاص مِمَّنْ أنزلهُم ٱلبُؤسُ والفقرُ إلىٰ مَرْتَبة الحيوان ٱلمتسكِّع أَوْ أدنىٰ، ومن خلال ذلك وأُولئك بعض الظواهر والمظاهر الاجتماعية التي يَسْمحُ ٱلْمُجْتمعُ بوُجودها عَمَلِيّاً ولكنَّهُ يُحبِّذُ السُّكوت عنها علىٰ مستوىٰ الخطاب. هكذا، إذا كانتْ **«حياة لاثاريُو ذي طُورْمِس»** من حيث هي خطاب حول الأنا بارُودْيا أو مُحاكاة ساخِرة لِلْكِتَابَاتِ

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ٱلسِّيْرذَاتِيَةَ ذات الطَّابع ٱلدِّينِي وٱلوعظِيّ، فإنَّ «**الخبز الحافي**» يمكن ٱعتبارُها بارُودْيا للسيرة الذاتية العربيّة في زَيّها الرسْمِيّ الأنيق. سيرةُ محمد شكري ٱلذَّاتيَة لمْ تُكْتَبْ للإِرْشاد أوْ لِكَسْبِ الجاهِ، مِمَّا يجعلُها تخْتَلفُ جِذْرِيّاً عن السِّيرة الذاتية لطه حسين «**الأيام**» وأحمد أمين «**حياتي**» وعبد المجيد بن جلّون «**في الطفولة**»؛ كما تختلفُ عن السِّيرة ٱلذَّاتية الكلاسِيكِيَّة في الغَرْب (رُوسُّو، القِدِّيس أُوغُسْتْ، نِيتْشَه، إلخ) التي يَهْدِفُ أصحابها إلىٰ الإجابة علىٰ سُؤَالٍ فلسفي مِحْوَرِيٍّ هو : مَنْ أَنَا ؟

تأْسِيساً علىٰ كُلِّ مَا سَبَق، نستنتجُ بأنَّ التَّعريفَ السَّائد للأدب الشُّطاريّ لَنْ يَسْتَقِيمَ إذا نَحْنُ عالجنا النُّصوصَ ٱلْمَعْنِيَّةَ فِي سِياقِها الثَّقافيّ العامِّ. الأدبُ الشُّطارِيُّ كما يَتَّضِحُ مِنِ ٱسْتِقْرائنا للنَّماذج الشُّطَّارية وَٱلشِّبْه شُطَّارِيَّة الإسبانية والعربية هو خطابٌ إيديولوجيّ وجماليّ يتموقع خارج الثقافة والأدب الرسْميّين. بمعنىٰ أنه لا يُشْتَرَطُ في ٱلنَّصِّ الشُّطَّاريّ أنْ يكون نَثْراً أَوْ سير ذاتيّاً بقدر ما يَتَحَتَّمُ عليه ٱحتواءُ رسالةٍ إِنْسَانويَّةٍ يَحْمِلُها البطلُ ٱلشَّاطِرُ أَوِ ٱلْبَطلةُ ٱلشَّاطِرةُ إلىٰ القارىء (أو ٱلْمُسْتَمِع). الأدبُ الشُّطَّاريّ، ٱلذي يخترقُ حُدود ٱلبلدان والأنواع والأشكال الأدبية ولا يعلمُ أَحَدٌ تاريخَ ميلاده، يُعَبِّرُ بِٱلدَّرجة الأولىٰ عَنْ وعيٍ تاريخيّ ومعرفيّ وعن رغبةٍ حيّةٍ في جعل الخطاب المنبثق عنه مقبولاً ورائجاً ثم قوةً ماديَّة تُساهم في تغْييرِ ٱلْوَضْع ٱلْقَائِم.

المراجع والمصادر

ـــ أحمد الكمون : «الخُبز الحافي ورواية البيكاريسك»، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 1986.

ـــ محمد شكري : **«الخبز الحافي»**، الدارالبيضاء، مطبعة النجاح، 1982.

ـــ محمد شكري : «مَفْهُومِي لِلسِّيرة الذَّاتية الشطارية»، مجلة الآداب، ع 2 و3، 1980.

ـــ عبد الرحمٰن بدوي : **حياة لاثاريو دي تورمس** (ترجمة وتقديم)، مدريد، منشورات المعهد الإسباني العربي للثقافة في مدريد، 1979.

— Anonyme /مؤلف مجهول : **Vida de Lazarillo de Tormes**, Madrid, Cafedra, 1990.

— Mateo Alemań : **Guzmań de Alfaroche**, Barcelona, Planeta, 1983.

— Francisco de Quevedo : **El Buscoń**, Madrid, Castalia, 1990.

— Mikhail Bakhtin : **Problems of Dostoevsky's Poetics**, Ann Arbor, Ardis, 1973.

— Mikhail Bakhtin : **Speech Genres and Other later Essays**, Austin, Texas UP, 1981.

— Ismail El - Outmani : **Anatomies of Subversion in Arabic and Spanish Literatures : Towards a Redefinition of the Picaresque** (Ph D Thesis), Amsterdam, University of Amsterdam, 1995.

— Lahcen Mouzouni : **Le Roman marocain de langue Française**, Paris, Publisud, 1987.

السياسة والصداقة (1)

عثمان أشقرا

بدون جدال فللأستاذ أبي بكر القادري يعود الفضل الكبير في التعريف بشخصية سعيد حجي ودوره المتميز في تاريخ الحركة الوطنية المغربية.

وبدون جدال ــ أيضا ــ فدور سعيد حجي الوطني مرتبط بوضع المثقف ــ من حيث هو كذلك ــ في سياق تشكل حركة وطنية سياسية. ذلك أن سعيد حجي هو مثقف وطني بامتياز. وبهذه الصفة فهو عاش وضعا خاصا داخل النسيج التنظيمي والفكري المكون للحركة الوطنية. وتمثل هذا الوضع الخاص في انقسام شخصية المثقف الملتزم سياسيا بين نزعته الأصلية نحو الاستقلالية في التفكير والتفرد في تصريف المواقف المبدئية، وبين صرامة الانضباط التنظيمي المنسجم مع نفسه.

وسعيد حجي حسب ما كتبه ورواه صديقه في الحياة ورفيقه في النضال أبو بكر القادري اجتاز فترات في حياته القصيرة لكن الحافلة عاش فيها بمعاناة جمة مأساة هذا الانقسام الأليم. فكان سوء تفهم الآخرين، وتحاملهم، وريبتهم، مصدر ابتلاء له.. ولم يكن يقف إلى جانبه، ويعاضده، إلا قوة إيمانه بصدق التزامه وصواب خياره... مع قوة وعمق الصداقة التي قد يجدها لدى هذا الصديق أو ذاك من أصدقاء أوفياء ما أقلهم في ميدان العمل السياسي الخاضع لمنطق المصالح المتضاربة. ومن هنا يبرز الموضوع الذي أريد أن أطرحه للتسامر في هذا اللقاء الحميمي : قوة وعمق صداقة الأستاذ أبي بكر القادري للمرحوم سعيد حجي وما لعبته هذه الصداقة من دور في مرحلة من أدق مراحل الحركة الوطنية على مستوى المحافظة على كيان هذه الحركة وضمان استمراريتها. وأقصد بذلك المرحلة

---

(1) نص المداخلة التي ساهم بها الكاتب ضمن لقاء الشهر الخاص بالأستاذ أبو بكر القادري، الذي نظمه المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب.

التالية على القمع الاستعماري الشرس عقب أحداث وادي بوفكران (غشت 1937) ومباشرة بعد إعلان قيام الحرب العالمية الثانية.

ومن أجل إدراك هاته الواقعة لابد من وضعكم ــ كما يقال ــ في سياق الصورة العامة للأحداث.

في أبريل 1937 تأسس الحزب الوطني لتحقيق المطالب كشكل أو إعلان جديد عن استمرار عمل الحركة الوطنية في أعقاب انعقاد مؤتمر وطني موسع في الرباط بمنزل محمد الزيدي(2).

وحسب ع. الفاسي(3) «فقد روعي في التسمية الحرص على امتداد فكرة كتلة العمل الوطني والاتصال بأعمالها ووراثة برنامجها الذي هو في الحقيقة عمل لا ينبغي للحزب أن يضيعه». لكن ازاء اعتراض الإدارة الاستعمارية بفاس فقد فتح مقر الحزب الجديد في غير مقر الكتلة القديم.

وعلى الفور أعلن الحزب الجديد عن نفسه، وشرع في بناء ذاته «فكانت له لجنة تنفيذية ومجلس وطني وفروع وشعب وخلايا، وللّجنة التنفيذية عدة لجن فنية تقوم بالدرس والاشراف على تنفيذ الأغراض الموكولة إليها»(4).

كما استمرت جريدتا «الأطلس» (بالعربية) و«العمل الشعبي» (بالفرنسية) ناطقتين باسم الحزب الجديد.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفي غشت 1937 وقع حادث تحويل ماء وادي بوفكران بمكناس لصالح المعمِّرين واعتراض السكان الأهالي على ذلك بواسطة المظاهرات التي قمعت في الدم؛ وكذلك مظاهرات «الجوع» بمراكش أثناء زيارة وزير فرنسي للمدينة يوم 24 ديسمبر وإطلاق النار على المتظاهرين وأخيراً مظاهرات الخميسات الوطنية ضد مهرجان ديني كاثوليكي كان من المزمع تنظيمه بالمدينة في أكتوبر 1937... وهكذا تأزم الوضع مع زيادة ضرب الحصار حول الحزب الوطني واعتقال بعض أعضائه ومنع جريدة «العمل الشعبي» من الظهور ابتداءً من 4 سبتمبر، فدعت قيادة الحزب إلى عقد مؤتمر عام استثنائي يوم 13 أكتوبر بالرباط.

---

(2) أبو بكر القادري : مذكراته في الحركة الوطنية»، ج 1، ص 405.

(3) ع. الفاسي : «الحركات الاستقلالية...»، ص 196.

(4) نفسه، ص 200.

وحسب ما هو مثبت في المحضر الذي حررته الكتابة العامة للمؤتمر(5) فلقد انعقد هذا المؤتمر ببيت أحمد الشرقاوي [عضو المجلس الوطني ورئيس فرع الرباط] وحضره مندوبون عن عشرين فرع أو هيئة، وافتتحه علال الفاسي بلفت أنظار المؤتمرين إلى ظروف المواجهة القائمة والصدام الحاصل بين السلطة الاستعمارية والحركة الوطنية. كما ألقى الشرقاوي «باسم الحزب تقريراً إضافيا مفصلا بجميع الحوادث الجارية بمكناس ومراكش وبني يازغة وبقية البوادي المضطهدة» وتلت ذلك مناقشة بعض مندوبي الفروع والهيآت وكلها صبت في اتجاه التصعيد ورفض سياسة التسويف والقمع، وهذا ما عكسه في الأخير مضمون «الميثاق الوطني» الذي انتهى المؤتمر بالمصادقة عليه وقدمت نسخة منه إلى الإقامة العامة. وهذا الميثاق(6) هو ـــ في قسمه الأول ـــ إدانة مباشرة وقوية لسياسة الحماية القمعية القائمة على التواطؤ مع المرجعية المحلية المغربية، ثم في قسمه الثاني هو تعبير عن الاستنكار والاحتجاج، وبالخصوص التزام المؤتمرين «بمقاومة التصرفات الجائرة بكل الطرق المجدية المشروعة» مع اقرار «أن كل تفاهم مع الحكومة لا يكون إلا بعد العدول عن خنق الحريات والاضطهادات وبعد الشروع في تنفيذ مطالب المغرب المستعجلة» وجاء رد الإقامة العامة سريعاً وقويا ومباغتاً : اعتقال أبرز قيادي الحزب الوطني يوم 25 أكتوبر وفي مقدمتهم «الرئيس» علال الفاسي الذي ينفى إلى الكابون ويبقى هناك إلى حدود 1946.

ويوم 26 أكتوبر 1937 صدر أمر الحل ـــ بموجب قرار للصدر الأعظم ـــ للحزب الوطني لتحقيق المطالب فاندلعت المظاهرات بجل المدن الكبرى وتبعها المزيد من القمع الاستعماري الشرس. فتراجع نشاط الحزب الوطني تراجعاً كبيراً وإن لم يندثر تماماً بفضل «إصرار» بعض الأعضاء الذين كانوا وقتئذ في الخارج فنجوا من الاعتقال (وخاصة بلافريج) وكذلك، «تفهم» بعض المعتدلين في الداخل (مثل سعيد حجي).

وفي هذا الصدد يحدثنا أبو بكر القادري في «مذكراته» عن خيبة أمله بعد خروجه من السجن سنة 1938 كالتالي :(7) «كنت أظن أن بعض الإخوة الذين

---

(5) نصه في «مذكرات» القادري، ص 428-429.

(6) نصه في «مذكرات» القادري، م.م، ص 431-432.

(7) مرجع مذكور، ص 470.

لم يلق عليهم القبض أو الذين سجنوا وامتحنوا ولكن كانت مدة سجنهم قليلة سيواصلون عملهم الوطني بالطريقة التي يمكنهم بها مواصلة العمل مهما كانت ضعيفة، ولكنني بالعكس من ذلك وجدت الحالة في شبه ركود وهادئة تمام الهدوء، فليس هناك اتصال بين الفروع وليس هناك أي نشاط ظاهر باستثناء بعض المنشورات الخطية والمخرجة بطريقة شبه بدائية كانت توزع، وفي دائرة محدودة جداً، تطالب باطلاق سراح المعتقلين وتحتج على بعض تصرفات الإدارة».

والواقع أنه في أعقاب سياسة القمع التي سلكتها إدارة الحماية إبّان الحوادث المذكورة، لجأ المقيم العام نُوكيس إلى تكتيك «التهدئة» ومحاولة «الانفتاح» على أطراف وطنية «معتدلة» وخاصة بعض الأطر المغربية الشابة المتخرجة من المدارس الفرنسية والذين إما أُلحقهم مباشرة بديوانه (محمد التازي، عمر الحجوي...) أو لم يعترض على إدماجهم في الجهاز الحكومي المخزني (محمد بّاحنيني، عبد الكريم بنجلون، أحمد الحمياني، مسعود الشيكر، محمد ملين) وأيضا التظاهر بالعطف وتشجيع جمعيات قدماء التلاميذ، وكذلك السماح لبعض الصحف «المعتدلة» بالظهور أو إعادة الظهور : «المغرب» لسعيد حجي، «التقدم» بالعربية و«الصوت الوطني» بالفرنسية لأحمد بن أحساين النجار. وعليه فقد أثارت مبادرات الانفتاح هذه، واستجابة بعض الوطنيين لها (وخاصة سعيد حجي الذي كان ضمن قيادة الحزب الوطني)، أثارت الريبة والتحفظ لدى الرأي العام الوطني عامة.

وهذا ما تطرق إليه بتفصيل أبو بكر القادري ــ صديق سعيد حجي الحميم ــ في مذكراته(8).

فالأستاذ القادري الخارج لتوه من السجن لا يسجل وحسب حالة الانحسار والتفكك التي أضحى عليها واقع الحزب الوطني بعد ضربات القمع التي وجهت ضده ولكنه يبرز بالخصوص حالة فقدان ما يمكن تسميته ببوصلة التوجه لدى الأعضاء المعول عليهم وقتذاك في تفعيل الحركة وتوجيهها. فهو يكتب رسالة إلى أحمد بلافريج المقيم بجنيف يسأله «رأيه فيما يجب أن نقوم به من أعمال بعد خروجنا من السجن فيرد عليه أمين حزب الاستقلال بأنه «على كل حال يرى الحاضر ما لا يراه الغائب» فيلجأ إلى سعيد حجي الذي قام على امتداد سنة بمبادرات «كانت محل اعتراض من طرف كثير من الإخوان الذين وجدناهم ينتقدونه شر

---

(8) نفسه ص 470-481، وكذلك كتاب «سعيد حجي...»، ص 131.

انتقاد، متهمين إياه بأنه كان يعمل على تأسيس حزب جديد أو حركة جديدة لا تتلاءم وتتماشى مع خطة الحزب ومبادئه، فاستمعت لما يقال دون أن أقبل أو أرفض». فبدأ مسلسل التحقيق مع «السعيد». وكتب صديقه أبو بكر «لقد كنت أسعى لأسبر أغوار الحقيقة دون أن أنساق في التأييد والتحبيذ، أو أسير في الانتقاد والتحطيم، فإذا كان السعيد صديقا لي فإن القضية المقدسة التي نضحي من أجلها أهم وأعظم من صداقته ولكن الصداقة والأخوة والارتباط الوطني لا يمكن أن تعصف بها الرياح لمجرد الاشاعات والاجتهادات».

وينزل الحكم أخيرا متمثلا فيما يمكن التعبير عنه بالبراءة مع بقاء بعض غيوم الشك أو حسب تعبير الأستاذ القادري : «إن اجتماعنا مع السعيد كان مفيدا لأنه أزال بعض الالتباسات، وإن كانت الغيوم لم تتبدد حوله من طرف بعض الناس وكيفما كان الأمر فلقد اتكلنا على الله وصرنا نعمل على وضع خطة جديدة للعمل تتناسب والظروف التي أصبحنا فيها».

والحصيلة أنه بعد التحقيق مع س. حجي، والاطلاع على محاضر الجلسات التي كان يعقدها مع الإقامة العامة تبين أن البرنامج المسطر ــ والذي على أساسه كانت تنعقد الجلسات ــ لا يخرج عموما عن المطالب المستعجلة المسطرة سابقا من طرف الحركة الوطنية مع اعتبار عدم اعتراض القيادة الوطنية ممثلة وقتئذ في شخص بلافريج فيما يخص مبدأ اللقاء ذاته فتم تجاوز «الحادث» وشرع في إعادة هيكلة الحزب من جديد عبر تعيين لجنة تنفيذية مؤقتة ضمت أربعة أشخاص (محمد غازي، أحمد الشرقاوي، سعيد حجي، أبو بكر القادري) أصدرت على الفور بيانا مؤرخا بـ14 يوليوز 1939 يطرح «وجوب إعادة النظر في الخطة العامة المبدئية للحزب التي جرى عليها قبل صدور الميثاق المذكور»، ثم مطالبة الحكومة [باقرار] ما فيه مصلحة البلاد والتفاهم معها على ذلك والتعاون النزيه معها كلما أظهرت استعدادها»(9) .

وتلت ذلك مقابلة مع المقيم العام يوم 29 غشت وتقديم «تصريح» يبرز الوضعية الدولية، وأهمية اتحاد المغرب وفرنسا في أفق التطور الخطير المتوقع للاحداث والاعلان عن الرغبة «الخالصة في التعاون الوفي والنزيه ــ في جو الثقة المتبادلة ــ مع ممثل فرنسا في المغرب لتقوية الجبهة الفرنسية المغربية وذلك بتفسير أخطار الحالة

---

(9) نص البيان في «سعيد حجي»، ص 130-131.

لمختلف الطبقات في المجتمع المغربي وضرورة تكتيل القوى المادية و المعنوية في ساعة الخطر لمواجهة الطوارىء التي قد تلحق أذى بوجود المغرب وبمصالح فرنسا»(10).

والواقع أنه، وبالرغم مما كتبه علال الفاسي من أنه(11) «مع كل ما كابدته الوطنية المغربية، ومع كل ما واصلت الإقامة العامة فعله من ظلم وارهاق فإن الحزب الوطني أبى إلا أن يعرب مرة أخرى عن حسن نواياه، فأرسل وفدا للمقيم العام يعلن له تضامن الوطنيين مع جلالة السلطان في رغبته في عدم وقوع أي شيء يمس بمصلحة النصر في الحرب القائمة، ويذكر المقيم العام بضرورة اتخاذ سياسة رشيدة لمصلحة النصر نفسه»، بالرغم من هذا التأكيد فيلزم التساؤل في تقديرنا حول ما إذا كان الاجماع قد حصل بالفعل حول هذه المسألة أم أن الأمر يتعلق فقط بمبادرة خاصة بفرع الرباط / سلا الوطني ؟(12).

ثانيا، في وقت تلقت فيه الحركة الوطنية ضربات قمعية فككتها تنظيميا وشلت مبادرات أغلب قياديها وأعضائها... تحمل سعيد حجي مسؤوليته كفرد مثقف يؤمن بحرية المبادرة، وقام بمبادرته الخاصة وعلى الرغم من تحفظ الوسط الوطني العام إزاءه — إن لم يكن عداء بعض أطرافه — فقد تحمل مسؤوليته حتى النهاية. مثلما فعل في مستوى آخر صديقه الحميم أبو بكر القادري الذي غالب واقعة توزعه بين واجب الأخلاص للصديق ومبدأ المحاسبة الحزبية... ووقف إلى جانب صديقه بدون أن يفرط في صرامة الانضباط الحزبي... وتمر السنون... وتطوى مراحل أخرى في الكفاح الوطني... ويحكم التاريخ بإيجابية مبادرة «السعيد»... وتنتصر الصداقة التي هي مثل القلب لها مبرراتها التي لا تعرفها السياسة.

---

(10) م.ح. الوزاني : «حياة وجهاد»، ج 5، ص 235.

(11) ع. الفاسي : «الحركات الاستقلالية...»، ص 229.

(12) انظر مثلا شهادة ع. الله إبراهيم في كتاب ع. الهادي بوطالب : «ذكريات... شهادات... وجوه»، الجزء الثاني، ص 28–29.

تناوب الامتلاء و « الفراغ » (*)

قراءة في كتاب « التناوب والأحزاب السياسية »
لعبد الكبير الخطيبي

محمد شكري سلام

ينخرط الخطيبي بكتابته لآخر إصداراته «التناوب والأحزاب السياسية» ضمن الاستثناء المميز لمثقف مغربي، لا ضمن القاعدة الجامعة بين المثقفين المغاربة؛ فحدث التناوب ليس بالحدث الناسخ لسلسلة أحداث أخرى في المسار السياسي للمغرب المعاصر حتى يكون موقف المثقف إزاءه موقف عمى ولا مبالاة. لقد أصغت النخبة الثقافية للتحول الذي لامس — على الأقل — قشرة التشكيلة السياسية المغربية، وقد يبدو من الخاصية الجوهرية للمثقف ككائن اجتماعي لا يشتغل بمادة الشعارات والسجالات، بل يشتغل بمادة النقد والقراءة أن يبلور موقف الحذر إزاء هذا التحول الجديد داخل المجال المحدد لممارسات النخبة السياسية ورهاناتها دون أن يطول على المد المتوسط حتى المجال الاجتماعي الممتد والمحتضن لنتوءات وترسبات مسائل ملحة كالبطالة والمديونية، وتحريك السلم السوسيو — اقتصادي للفئات المحرومة... إلخ، إلا أن المفكر المغربي عبد الكبير الخطيبي يشذ عمّا يحكم ممارسة المثقفين ليلتحم بهوية «الأنتلجنسيا» التي تشير إشتقاقا وفعلا إلى «المجتمع المفكر» فيكون بذلك متعاليا عن ممارسة الحذر كمثقف «ليحشر أنفه» كرمز من رموز الأنتلجنسيا في المطبخ الخفي لتدبير الشأن العام معيدا وصاله واهتمامه بالسياسة والإيديولوجيا كعالم اجتماع بعد أن سافر لأكثر من عقدين إلى قارات الرواية والنقد والفلسفة.

(*) اعتمدنا في قراءتنا للكتاب على الترجمة العربية التي أنجزها عز الدين الكتاني الإدريسي، انظر : **التناوب والأحزاب السياسية**، منشورات عكاظ، 1999.

من هنا يؤكد الخطيبي حالة الاستثناء بين المثقفين المغاربة وهو يصدر كتابا عن التناوب السياسي بالمغرب معبرا عن «تورط إيجابي» [حسب المفهوم المتداول في التحليل المؤسسي مع لاباساد، لورو] للمثقف ضمن سيرورة تطفح دوالها على الأقل بتغير في سيمياء تنضيد خطاب النخبة الحكومية، وهو تورط يجمع بين الدراسة والمراسلة كما يعلن المؤلف في بداية النص [ص 13]، مع التزام بالاسم في التفكير بخصوص التحول في المجال السياسي كتحول راهن. تستند قراءتنا لعمل الخطيبي على تمييز أساسي يفصل بين مفاصل الجدة ومفاصل التكرار، بين إبراز أهمية سلاح النقد الذي اعتمده الخطيبي في تحليله للتناوب السياسي وإبراز نقدنا لسلاح المؤلف في المباضع والمستويات النظرية التي نرى أنها مسكونة بمحدودية واضحة في الوصف والتفسير. لذلك سمينا المستوى الأول بدائرة الامتلاء، بينما سمينا المستوى الثاني بدائرة الفراغ.

1 ـــ دائرة الامتلاء :

يمتلىء كتاب الخطيبي بمقاطع تأملية طافحة بجدة مفاهيمية ونظرية تنأى عن أشكال التفكير والحكم المألوفة في تناول الحقل السياسي بالمغرب وما اعتمل بداخله من تحولات وتغيرات، فإذا تركنا الذرر الحِكَمية الساكنة كل المساحة الدلالية للكتاب كذرر هي زبد فكر مثقف اقترب من الدائرة الملتهبة للسياسة وابتعد عنها في نفس الآن سنجد المواطن الممتلئة والمتلألئة في الكتاب تمتد عبر مطارحة نظرية تهم الموضوعات التالية :

• الـدولـــة :

يقترح الخطيبي مفهوم **الدولة المسترجة** كأداة مفاهيمية لإبراز استراتيجية الدولة المغربية وعلاقتها بالأحزاب السياسية من جهة، وعلاقتها بالمجتمع من أجل تلبية حاجاته المتزايدة، إلا أن نهج سياسة اجتماعية إزاء الفئات المحرومة هو نهج مبتلع من طرف نهج اقتصادي يتجه نحو الخوصصة وتدبير ثقل المديونية، وهنا يتأكد التحدي الحقيقي المطروح على حكومة التناوب لأن «الخروج من الأزمة والتعبئة على المدى الطويل لتحقيق تنمية مستديمة، رهان منشود وشاق على أول حكومة تناوب أن تكسبه بقدرتها على المساهمة» [ص 32]. ينبثق الملف الاجتماعي كجبل أولمب حقيقي أمام النخبة السياسية المعهود إليها تدبير الشأن العام، فالميدان الاجتماعي سيظل ميدان غموض وأولوية وهو في نفس الوقت الميدان الذي تجد

الدولة نفسها متأخرة فيه منذ بداية عقد الثمانينات [ص ص 34-35]. إن الدولة المغربية هي دولة تمرحلات إذ «عرف المغرب في أقل من قرن استقلال الدولة المخزنية والحماية والاستقلال وتعزيز الدولة ـــ الأمة، ويعرف الآن فترة الدولة المسترجة الآخذة في الانتشار» [ص 115]. يتغيى هذا التكثيف لكرونولوجية تطور الدولة المغربية التمهيد لإثبات نظري لا يخلو من إثبات واقعي : تدشين الدولة المسترجة لسلسلة من الإصلاحات من النوع الليبرالي بروح من الاستمرارية والتمسك بتقاليد البلاد. لا يفهم دور الدولة إلا انطلاقا من الليبرالية الشاملة، كما لا تتأكد وظيفتها إلا في علاقتها بالأحزاب السياسية.

- **الأحزاب السياسية :**

يعلن المؤلف بلغة زاخرة بحذر نظري واضح أن النص كتب في صيف 1998 وهو «يهدف إلى الاسهام بعض الشيء في تحليل إيديولوجية وعمل الأحزاب السياسية، في حقبة تسود فيها الليبرالية الشاملة العابرة للأوطان والدول» [ص 13]. إن صيغة «بعض الشيء» لا تلتصق بنسبية الرؤية والحكم إزاء الموضوع، بل هي تلتصق بمحدودية مجال النص وعدم قدرته على تفكيك إيديولوجية الأحزاب السياسية لأن هذا العمل يرتهن بقراءة شاملة للمتن الإيديولوجي لكل حزب سياسي، وهي قراءة تتجاوز على مستوى الزمن اهتمام مثقف واحد. لهذا يجد الخطيبي ملاذه في تركيب إيديولوجية الأحزاب المغربية لالتقاط الناظمات الجامعة أو الفاصلة بين مجموعة من الأحزاب السياسية ومجموعة أخرى. يقرر المؤلف أن الأحزاب المغربية غير واضحة الهوية ليس لدى الرأي العام فقط، بل لدى فئة مهمة من المثقفين، وهو ما يشكل حافزا للبحث عن الانسجام الخفي والمختفي وراء الانسجام القائم بين الكيانات الحزبية. إن الدافع إلى اختبار مدى واقعية التجمع السياسي الثلاثي الأقطاب، الكتلة، الوفاق، الوسط، هو دافع يستند على رغبة مشروعة في المقارنة بين التناوب الثنائي القطبية في بلدان الديمقراطية الراسخة وبين التناوب السياسي بالمغرب كحصيلة لتوافقات مرحلية وحزبية متعددة. على الحزب أن يجد تجذره العميق داخل المجتمع من خلال تأثيره الملموس على الرأي العام وتمثيله لقوة أو قوى اجتماعية.

يتوجه اختبار مؤلف «الذاكرة الموشومة»، «النقد المزدوج» و... إلخ و«التناوب والأحزاب السياسية» في تحليله لإيديولوجية الأحزاب السياسية إلى أهم الأحزاب

وأكثرها تمثيلية لمنظومة إيديولوجية يشترك فيها حزب معين مع حزب آخر، وهذا ما يمنح لفكرة افتقاد الأحزاب لهوية واضحة مشروعيتها. أول حزب يحظى بأولوية التحليل هو حزب الاستقلال وهي أولوية تتظافر مع أولوية تاريخية في تشكل هذا الحزب الوطني المتزامن في نشأته وتطوره مع الزمن السياسي للمغرب المعاصر. يؤكد الخطيبي في وضوح أن هذا الحزب يتوفر على إيديولوجيين حقيقيين كما يتوفر على مفاهيم واستقلالية في التفكير ورمزية تخصه؛ كما أبدع مجالا خاصا لحرية نسبية في التحرك وعقد التحالفات، وهو على المستوى الفكري يركب بين استقلالية لاهوتية وليبرالية اجتماعية معتدلة، ولا ينسى الخطيبي أن يلفت نظرنا إلى أن تمفصل الإيديولوجية «الاستقلالية» مع إيديولوجية الحركة الإسلامية يؤدي إلى انفصالهما لأن «الاستقلال حليف لليبرالية، في حين أن الحركة الإسلامية تستهدفها باعتبارها العدو» [ص 60]. لكن دخول الإسلاميين إلى البرلمان هو علامة بارزة على حدوث منعطف حقيقي وإمكانية استقلال السياسي عن الديني مع قدرتهم على الإبداع في الممارسة السياسية كممارسة تستوجب التحالفات والتنازلات.

في تحليله لإيديولوجية «الاشتراكية المغربية اليوم» كاشتراكية ذات أصل مزدوج، أصل وطني مناهض للاستعمار وأصل عالم ثالثي متأثر بماركسية سياسية مناهضة للامبريالية ـــ وهو توصيف ناجع في رأينا ـــ يكشف الخطيبي كيفية تحول اليسار من استراتيجية المواجهة إلى استراتيجة المفاوضة مع الدولة، إذ بعد فشل اشتراكية العالم الثالث لم يعد التعارض عميقا كما كان بين الاشتراكية والليبرالية إذ تأكدت محورية **الديمقراطية الاجتماعية**. لا يغفل المؤلف نجاعة التمييز بين ثلاثة أصناف من الاشتراكية كقاعدة في تحليله للاشتراكية المغربية : اشتراكية إصلاحية، اشتراكية خارج البرلمان، واشتراكية ثورية. تحظى الاشتراكية الإصلاحية باستيفاء في المعالجة والتحليل كما جسدت من خلال هدفها الأساسي وحلقة ممارساتها المتمثلان في **المشروعانية**، نموذج الاشتراكية التي انتقلت من الاختيار الثوري إلى الاختيار الديمقراطي من خلال رمز سياسي هو عبد الرحيم بوعبيد بالنسبة للاتحاد الاشتراكي للقوات الشعبية منذ سنة 1975، الذي كرس كحزب توجها وطنيا أكثر منه دوليا، وإصلاحيا أكثر منه ثوريا، واجتماعيا يهم القوات الشعبية أكثر منه طبقيا يلتصق بحرفية التصور اللينيني لعلاقة الحزب السياسي بالطبقة كعلاقة تماهي. أما الرافد الحزبي الثاني الممثل للاشتراكية الإصلاحية فهو حزب التقدم والاشتراكية الذي تحول في نزوعه الإيديولوجي من

الاشتراكية العلمية إلى الديمقراطية الاجتماعية كما تشي بذلك أطروحاته في المؤتمر الخامس المنعقد في منتصف يوليوز 1995، والذي يؤكد على الانعكاسات السلبية للعولمة الاقتصادية على البلدان الهشة البناء الاقتصادي بما فيها روسيا التي انتقلت من نموذج الاشتراكية البيروقراطية إلى نموذج اقتصاد السوق حيث السيادة للفوضى. ما يميز الحزب في خطابه الراهن هو دعوته لوحدة الأحزاب «الصديقة» لأن الوضعية السياسية تتطلب توافقا تاريخيا بين مؤسسة الملكية والأحزاب الوطنية. أما بالنسبة لحزب جبهة القوى الديمقراطية فهو يقدم نفسه كحزب «جديد»، يقول الخطيبي «أين يتجلى ذلك ؟ لم يحن الوقت بعد لتقييمه» [ص 75]. لا تشير وثائق الحزب إلى الاشتراكية العلمية كما استأنس بها التهامي الخياري لسنوات داخل حزب التقدم والاشتراكية، بل هي تشير إلى تقدمية اجتماعية تروم تجاوز انغلاق الأحزاب التقليدية من جهة والسعي من أجل تحقيق التنمية من جهة أخرى. إن هذا الإعلان لا يجعل الحزب متميزا عن الأحزاب الأخرى لأن أحزاب اليسار يوحدها معجم سياسي مشترك.

أما الاشتراكية خارج البرلمان فهي تتمثل في حزب الطليعة الديمقراطي الاشتراكي كأهم «قطب فكري لليسار الجذري» حسب الحكم الذي يصدره الخطيبي [ص 106]؛ كيسار يضم الحركة من أجل الديمقراطية، النهج الديمقراطي، والديمقراطيين المستقلين، لا «الأحرار» كما وردت في الترجمة العربية. ينعت المؤلف هذه التنظيمات بالتأخر على المستوى الوطني، بل إنه يبدي جهله بالمطالب التي ترفعها للدولة ولباقي أحزاب اليسار. إن اشتراكية هذه التنظيمات هي اشتراكية لم تعد متداولة اليوم، وهذا حكم ينتمي في نظرنا لدائرة الفراغ التي تسم الكتاب لا لدائرة الامتلاء.

تشكل النزعة الإسلامية آخر رافد من الروافد الأساسية التي كانت كإيديولوجية موضوع تحليل للأحزاب في عمل الخطيبي، حيث يقدم قراءة تجمع بين التحليل والروبرتاج — كما أعلن في بداية النص — لآخر كتابات الشيخ عبد السلام ياسين كما حلل إيديولوجية الأحزاب الأخرى خاصة ذات المنحى الاشتراكي الإصلاحي من خلال آخر وثائقها أو نصوص منظريها. يشدد الشيخ ياسين وبقوة على أن إجراء انتخابات حرة سيؤدي إلى انبثاق **حكومة إسلامية** لأن الحركة الإسلامية ستكون الملجأ الوحيد للشعب، ملجأ مزدوج : أخلاقي وسياسي. يعول الشيخ على «تناوب الأيام» كما هو متضمن في القرآن حتى يتمكن

الشعب من اختيار من هو أكثر إسلاما من غيره مادام الكل يعلن إسلامه. إن هذا التصور يعانق خفية دلالة «**الشورى**» كديمقراطية مميزة للأرض الإسلامية عكس ديمقراطية الأرض العلمانية؛ بل أكثر من ذلك فالشريعة هي المدخل إلى الديمقراطية والقاعدة التي تشرعن لممارسة سياسية من أجل مستقبل على النموذج الإسلامي. إن توصيف الخطيبي للوصفة الإسلامية التي يقترحها الشيخ ياسين للتناوب والديمقراطية ومآلهما الإسلامي لا غير، هو توصيف صائب ودقيق حين ينعت مشروع الشيخ **بأسلمة الحداثة** [ص ص 107–108]، وإن كان التوصيف مبررا بقوة من خلال التقاط باحثين أجانب لحضور الحداثة بقوة داخل خطاب الإسلاميين وممارستهم، خاصة منهم كيبل، روا، كاري، إتيان.

• الليبراليــة :

الدولة المسترجة تتحدد في أدوارها ووظائفها بنهج استراتيجية ليبرالية، والأحزاب السياسية مع استثناء الحركة الإسلامية التي تعادي الليبرالية خطابا وتعانقها في القبول بالديمقراطية، هي أحزاب تتكوكب كلها حول التنظير لجدوى الليبرالية وإعلان فوائدها سياسة، اقتصادا وثقافة. إن اختيار الليبرالية لم ينبلج من محض اختيار سياسي، بل هو تأتى عن إكراه واضح لدورة تاريخية مضمونها عولمة الاقتصاد مع ما يستتبعها من تفتيت للاقتصاديات الوطنية المنغلقة وتمثل لحقوق الإنسان مفهوما وممارسة، وإبداع أشكال تنمية اجتماعية متوازنة.

يقترح الخطيبي مفهوم **الليبرالية الشاملة** لتعيين الحقل العام لممارسات الدولة والأحزاب، وكغاية ووسيلة بالنسبة لكل القوى السياسية والاقتصادية، فهي غاية على مستوى تجذير الديمقراطية التعددية وهي وسيلة كنهج تفاوضي حكم المرحلة الممهدة لانتخابات 1997 كما حكم العلاقات بين الحكومة، الباطرونا والنقابات في جولات الحوار الاجتماعي. يبين المؤلف أن «الحوار الاجتماعي منهج لملاءمة الضبط الاجتماعي مع متطلبات أخلاقيات معينة» [ص 50] ولا يشير إلى نتائج هذا الحوار داخل السيرورة الراهنة كما لا يحدد نتائجه إيجابا أو سلبا، بل هو يشير إلى قيمته الأخلاقية ــ البيداغوجية في التربية على التسامح، وهي بؤرة تفكير تستوطن في نظرنا دائرة الفراغ لا دائرة الامتلاء ضمن المساحة الفكرية الممتدة والعميقة لكتاب «التناوب والأحزاب السياسية».

حذار ! فالخطيبي لا يشهر بهجته بهذه الليبرالية الشاملة التي تؤشر في بعض علاماتها على انتصار «نهائي» فهو إن كان يعرض لمعرضها المتنوع سياسة واقتصادا

واجتماعا فهو أيضا يعرض من منظور المثقف الناقد لأعراض هذه الليبرالية باعتبارها ورماً كونياً قد يفتك بالسوق الوطنية والدولة ــ الأمة والمواطنة والديمقراطية الاجتماعية والهوية. يقول : «افهموني : لا يتعلق الأمر، بقطع الطريق على الليبرالية الشاملة، في قوتها التي لا يمكن مقاومتها، وإنما دائما بإعادة سيطرة السياسي على الاقتصادي والمالي (...) أخرج بخلاصة أولى عن هذا العمل، هي فك العزلة الإيديولوجية عن الاشتراكية المغربية، وإدماجها في الليبرالية الاجتماعية، التي تقودها الدولة المسترجة، والتي هي توجه هذه الحكومة الأولى في عهد التناوب، والتي سبق أن دشنت من قبل (...)» [ص ص 82-83]. لا يحمل تفكير الخطيبي في الليبرالية الشاملة دعوة القبول ولا الرفض، بل دعوة فهم التحول الراهن في امتداداته الدولية لا الوطنية فحسب، فهم أن الليبرالية قدر حتمي وضروري وأن دور السياسي [حكومة التناوب] يتأكد أكثر كدور يتمظهر من خلال مراقبة الاقتصادي حتى تكتسب الليبرالية مضمونها الاجتماعي وتتحول من ليبرالية شاملة ومطلقة إلى ليبرالية اجتماعية.

لا يفوت المؤلف كعالم اجتماع فكر في مسألة الدولة كما خبر قدرتها على التحكم والضبط منذ كان مديرا لمعهد السوسيولوجيا المغلق في بداية السبعينات بقرار من الدولة؛ أن يشير إلى أن للدولة استراتيجية تدريجية تمكنها من مراقبة الإكراهات الاقتصادية والمالية مع اتخاذ التدابير التوفيقية مع الليبرالية الدولية [ص 87]. أكيد أن رصيد الخطيبي كعالم اجتماع وقارىء نهم لنتائج الدراسات المنخرطة في حقل التفكير في قضايا الدولة، السلطة، الحكم، يشير إلى الدولة كمؤسسة ماكرو ــ سياسية قادرة على صيانة دورها التقليدي في المراقبة مع إبداع أساليب تجذير الليبرالية، وفي إشارته الواضحة إلى الدولة فهو لا يختزلها في الحكومة كجهاز تنفيذي، لأن الحكومة تشير إلى المشخص والقصير المدى في حين أن الدولة تختزن المجرد والطويل المدى كتكثيف لسلط وتراتبات سياسية، اقتصادية وثقافية.

تلك هي الدائرة الممتلئة في المساحة الفكرية والدلالية لهذا النص، وهي كدائرة ممتلئة لا تضيق ذرعا بفراغات عديدة، إذ لا وجود للامتلاء المطلق، فإذا كنا قد اعتمدنا تنفيذ امتلاء النص عبر ولوج فضاءات مفاهيمية ــ نظرية ــ واقعية هي الدولة، الأحزاب والليبرالية، فإن أنجع حيلة نقدية في رأينا نتوسل بها لمغالبة دسامة نص الخطيبي ونحن نلتهم فصوله الصغيرة هي اللجوء إلى نفس التنضيد بالبحث

عن دائرة الفراغ في قلب وداخل الامتلاء الفكري الذي قارب من خلاله المفكر المغربي الموضوعات الثلاثة.

2 ـــ دائرة الفراغ :

ليس للفراغ دلالة السلب أو الخطإ، بل له دلالة «ما لا يمكن التفكير فيه» حسب الممكن الذي يسمح به النص منهجا وموضوعا، فالتركيب بين التحليل والمراسلة كمنهج يسهل انفلات بياضات واضحة تستوطن بؤر فكرية وتحليلية ضمن النص. ليس لنا أن نسمي بعض الأفكار التي عرضناها للنقد بالأفكار «الفارغة»، فهذا حكم صادر عن عمى نظري وجهل فكري، وهو حكم متسرع لن يقطف الثمار الناضجة لقراءة متأنية ومتخثرة؛ إلا أن إستنكاف الخطيبي على ملء تلك البياضات بالتحليل المطلوب أدى في بعض مقاطع النص إلى انتصاب وامتداد مساحات دلالية فارغة. ترتيبا على نفس التنضيد التصنيفي المعتمد كعكاز اتكئنا عليه للنفاذ للكتاب وتحديد مواطن قوته وإلتقاط ذرره اللامعة، فإننا سنلجأ إلى نفس العكاز الثلاثي الموضوعات لتعيين ما ظهر لنا كفراغات، قد تمنح نفسها لقراء آخرين كامتلاءات سهل التحرك بداخل جغرافيتها النظرية والرمزية.

- **الدولـة :**

يمحور المؤلف تفكيره في الدولة المغربية راهنا ومستقبلا باعتبارها دولة مسترجة على القاعدة التاريخية للمؤسسة الملكية كقانون ثابت للدولة، وهي مؤسسة مطالبة بابتكار شروط استمرارها كغاية تتحقق من خلال تعديلات سياسية للوصول إلى إجماع وطني بين الدولة، الأحزاب والمجتمع المدني [ص 116]. وإذا كان يعين طبيعتها في الماضي كدولة عريقة وطبيعتها في الراهن كدولة مسترجة فهو لا يعينها التحديد الوظيفي الواضح كما هو دارج في المفهمة النظرية لعلماء الاجتماع والسياسة. غير مطلوب من الخطيبي أن يستنسخ تكرار مفاهيم متداولة كالدولة ـــ الأمة، الدولة الثالثية، الدولة البطريكية، دولة الهامش، الدولة الشرقية... إلخ، فهو الباحث السوسيولوجي الذي كتب في الموضوع منذ قرابة ثلاثة عقود [الدولة والطبقات الاجتماعية، مقال نشر سنة 1970]. لكن أين تكمن روح التجديد في مقاربة عالم الاجتماع للدولة وتحليله لآليات اشتغالها وتعالقها مع الأحزاب والمجتمع المدني ؟ هل في تضمين تعريفها على أساس الملكية كبناء مستمر لدولة مستقبلية، وكأولية للواحد على المتعدد [ص 116] ؟ البين أن رؤية الخطيبي للدولة

لا تحين التعريف السوسيولوجي للدولة ولا تفارق نوعيا جل التعريفات التي فهمت الدولة انطلاقا من نفس المؤسسة ؟ قد يتبدى التجديد في النظر إلى الدولة في علاقتها بالمجتمع المدني حيث تمنح الليبرالية للدولة ــ المعجزة إمكانية التحول إلى دولة يسندها المجتمع المدني [ص 117]. غير أن هذا التجديد سرعان ما يتبدى تهافته وهشاشته النظرية حين نعرف عبر مسار النظريات ومسار التواريخ الوطنية لبلدان مختلفة في المدار الغربي أو المدار العربي أن الدولة تكثيف لما هو سياسي والمجتمع المدني تكثيف لما هو جمعوي ــ ثقافي.

- **الأحزاب السياسية :**

في تحليله لإيديولوجية الأحزاب الاشتراكية المغربية لا يخصص الخطيبي حيزا لحزبي منظمة العمل الديمقراطي الشعبي والحزب الاشتراكي الديمقراطي ضمن تقسيمه للأحزاب السياسية ومقاربته لإيديولوجية «الاشتراكية المغربية اليوم». هل يعتبر أن التحليل الذي اقترحه بالنسبة للأحزاب الكبرى فيه اقتصاد الجهد لتحليل إيديولوجية الأحزاب الصغرى ؟ هل في إثباته بأن المعجم السياسي لليسار معجم واحد وموحد تكمن الإجابة التي تقنعنا بحضور تحليل مختزل لإيديولوجية حزبي التقدم والاشتراكية وجبهة القوى الديمقراطية وغيابه بالنسبة للحزبين الآخرين ؟ يشير المؤلف في اقتضاب لغوي وكثافة فكرية حاملة لحكم تقييمي ــ وهو حكم لم يصدره المؤلف في حق الأحزاب الأخرى إيجابا أو سلبا ــ بأن الحزب الاشتراكي الديمقراطي يمتلك فكرا سياسيا حقيقيا دشنه عبد الله ساعف وآخرون [ص ص 78–79]. إن هذا الحكم الخفيف لغة الثقيل قصدية هو حكم لا نلتقط شبيها أو نقيضا له في حق باقي التشكيلات الحزبية المغربية. أما بالنسبة للاشتراكية خارج البرلمان، فتناول المؤلف لإيديولوجيتها لم يتجاوز حيز صفحة واحدة من كتاب هو من الحجم الصغير. يشير الخطيبي إلى تنظيمات هذه الاشتراكية وهي حزب الطليعة الديمقراطي الاشتراكي، اختيار النهج الديمقراطي، الحركة من أجل الديمقراطية، والديمقراطيين المستقلين معتبرا حزب الطليعة بمثابة «القطب الفكري لليسار الجذري» [ص 106]. إن هذا الحكم لا يعانق روح عالم الاجتماع الذي يجدد معه الخطيبي عقد القران في بعض مقاطع الكتاب لا في كلها، فهو حكم يستدعي عملاً مقارنا يقرأ المتن الإيديولوجي والمرجعيات الفكرية لليسار الجذري حتى يقع استجماع عناصر حكم هادىء وواضح إزاء أي التنظيمات يجسد قطب هذا اليسار.

يعتبر الخطيبي في سياق آخر أن الأحزاب السياسية هي جزء من المجتمع المدني. لا نعرف إن كان هذا الإدماج للحزب السياسي ضمن المجتمع المدني ينبني على «خصوصية مغربية» لم يقدم المؤلف الدليل على مشروعيتها، أم هو تكرار المتداول في خطابات غير تحليلية لا تروم التأصيل النظري لمفهوم المجتمع المدني وتعيين أشكال ومستويات وجوده. من المعروف أن المجتمع المدني منذ هيغل وبعده ماركس هو تركيب لكل التشكيلات والتنظيمات الجمعوية ــ المهنية، وحتى عند غرامشي، فهو يتخذ مضمونا ثقافيا حيث يكون هو مجال حرب المواقع تمهيدا للحرب الساخنة التي ينجزها الحزب الثوري كمثقف «جماعي»، وفي المنظومة الليبرالية يحمل المجتمع المدني بعد انفتاح تنظيمي وثقافي أكثر. ما الذي يدفع الخطيبي إذن إلى إدماج الحزب السياسي ضمن المجتمع المدني وهو الذي أشرف على عدد خاص بالمجتمع المدني ضمن إصدارات مجلة «علامات الحاضر» ؟ أليس الحزب السياسي العمود الفقري للمجتمع السياسي الذي تتمحور حروب هيآته وتحالفاتها حول قطب جاذبية هو السلطة ؟ كيف وقع التماهي بين المجتمع المدني والمجتمع السياسي لتقع المماهاة بين الثقافة المدنية والتراتبية السلطوية ؟ لا يتعلق إدماج الخطيبي للحزب السياسي ضمن المجتمع المدني بمجرد فكرة عرضية «اندست» بين نسق أفكار المؤلف، بل هو إدماج يحتل مكانة الفكرة الجوهرية لأن المفكر المغربي يؤكد بعد ذلك أن الأحزاب السياسية تحتل مكانة متميزة بين جمعيات المجتمع المدني [ص 125] كما يؤكد بأن الليبرالية الاجتماعية هي الجامعة بين الدولة والمجتمع المدني من أجل الرهان على تنمية مستديمة [ص 126]. لا يمتلىء هذا الفراغ الماثل في إدماج الحزب السياسي ضمن المجتمع المدني إلا في منتهى النص عبر «رسالة إلى مناضل شاب» حين يذكر الخطيبي الشاب المفترض أن يتلقى النص / الرسالة : «لا تنسى أن الحزب مؤسس للمشاركة في السلطة» [ص 132]. هل هو إستدراك لما سبق ؟ وإن كان استدراكا كيف تستقيم العلاقة بين الحزب كمكون من مكونات المجتمع المدني الذي لا تتمركز ديناميته حول السلطة وبين وجود الحزب لغاية هي السلطة ؟

- **الليبرالية الشاملة :**

إن الليبرالية الشاملة هي الناظمة الجامعة والغاية الموحدة بين الأحزاب السياسية والدولة، فحتى إن اختفت على مستوى التصريح فهي تحضر على مستوى التلميح في كل مفاصل النص ومقاطعه. إن السؤال المثير هو كيف يستسيغ الخطيبي

المنظومة الليبرالية دون مقدمات تأصيلية في التجربة التاريخية للمجتمع المغربي ودون تحليل نظري لأسسها لعقد القران والمقارنة بين الليبرالية الغربية والليبرالية المغربية ؟

يقيم الخطيبي أكثر من دليل ويشهر أكثر من حجة على تأخر الاشتراكية المغربية خاصة في نزعتها الثورية والجذرية، لكنه لا يقيم الدليل كما لا يشهر الحجة على مشروعية الليبرالية الشاملة التي إن كان يعلن ضرورة مقاومتها فهو يشدد على حتمية قبولها في تفرعاتها كليبرالية اجتماعية وليبرالية اقتصادية وليبرالية ثقافية. يلاحظ الكاتب ظاهرة إدماج الاشتراكية في الإيديولوجية الليبرالية على صعيد المغرب [ص 13]؛ إلا أن هذه الملاحظة مقبولة من رجل السياسة الاشتراكي الذي لا يكون دائما مطالبا بشرعنة انتقاله من نسق إيديولوجي إلى نسق آخر، أما بالنسبة لرجل الثقافة فوظيفته الرمزية ترهنه بضرورة تحليل ظاهرة إدماج الليبرالية الاشتراكية وتعيين بؤر الانتقال من منظومة لأخرى. لا يمكن أن نعلن في انغلاق حكم محدودية الاشتراكية المغربية ونعلن تقبلنا لليبرالية دون أن تكون مغربية هي الأخرى. لقد تبلورت الليبرالية المغربية منذ 1983 تبلورا محتشما أعطى نسخة باهتة لليبرالية التي كانت «تقويمية» دون أن تكون اجتماعية.

تقع موضعة الليبرالية في المجال المغربي ضمن الدور السياسي للدولة على التكيف بحذر ومرونة مع الليبرالية الدولية لأن الدور الإصلاحي للدولة يكمن في إبداعها لاستراتيجية مرنة تتحكم في المجتمع كما تخفف من الاختراق القوي الذي تمارسه السوق الدولية على السوق الوطنية. إلا أن هذا الإثبات لا يخص في نظرنا واقعا قائما بل هو واقع مأمول، والدليل المفقىء لمن أصيب بعمى الألوان هو تعاظم تشكي الأطراف الاجتماعية [نقابات وأرباب عمل] من ضعف تدخل الدولة. فهل صدور التشكي من فرقاء اجتماعيين علامة على ضعف أداء الدولة لوظيفتها السياسية أم استمرار النظر للدولة كأب وصي أو «مخزن حديث» له امتدادات باتريمونيالية داخل كل خلايا النسيج الاجتماعي ؟

ينتصب قول تقريري واضح به شح واضح في التعليل والتحليل «ليست الليبرالية إيديولوجية حديثة العهد بالمغرب، غير أن ممارستها جديدة في إطار الحوار الاجتماعي» [ص 46]. إذا كان الشطر الثاني واضحاً لغة ومقصدا لأنه يعين بالملموس الحوار الاجتماعي المؤسس في مراحله في منتصف التسعينات، والمتقطع في مراحل استئنافه في سنة 1998-1999؛ فإن الشطر الأول غامض لغة ومقصدا، وهو بقدر ما يؤشر على امتلاء في تقرير واقع بقدر ما يؤشر أكثر على

فراغ في تقدير صحة الحكم على تجذر الإيديولوجية الليبرالية وقدمها. هل يقصد الخطيبي منظومة الممارسات الحرفية الحرة والعلاقات التضامنية التي عرفها المجتمع المغربي سابقا ؟ في هذه الحالة يتعلق الأمر بالحقل الاجتماعي لممارسات المجتمع المدني [علي الكنز]. أم يتعلق الأمر بمجموع الأفكار المرتبطة بالمشروع الإصلاحي النهضوي كما تمثله ودعا إليه بعض المثقفين الذين نحوا منحى ليبراليا كالأعرج والحجوي مثلا ؟ إن كان القصد يعانق هذا الاحتمال الثاني، فالموضوع يخص منظومة فكرية لا تخلو من إيديولوجية دون أن تختزل في مجرد إيديولوجية. إنه نموذج لفراغ من الفراغات التي تزاحم الامتلاءات التي تسكن كتاب الخطيبي مفهوما وفهما.

ليست فضاءات الامتلاء والفراغ منضدة، متراصة ومعزولة عن بعضها البعض عبر صفحات الكتاب، بل هي فضاءات تتناسل فيما بينها وتتزاوج، إلا أن الامتلاء يستأسد على الفراغ لأن معالجة التناوب تنبعث هنا من قيمة مفكر اشتغل بالسوسيولوجيا والفلسفة والسرد، مما جعل الكتاب المقترح للقراءة وجبة دسمة لنا حق تذوقها بل والتهامها دون حشمة في ارتكاب «إثم» التأويل كما كان للخطيبي حق تذوق تجربة التناوب دون حشمة استبدت بجمهور من المثقفين فخرس لسانهم عن النطق بكلمة صادحة إزاء ما يعتمل في الحقل السياسي المغربي. نقول أنه بين تناوب الامتلاء والفراغ في كتاب «التناوب...» كان للخطيبي جرأة التوغل بهدوء في عمق الحقل دون جعجعة أو دعاية.

ماي 1999

تجليات «الثلث الخالي» : بين حسن المفتي والعربي باطما

المهدي الودغيري

«الثلث الخالي» هو أول ديوان شعري زجلي لحسن المفتي الذي نعرف مواظبته على الكتابة في هذا الجنس الأدبي ــ الإبداعي منذ أزيد من ثلاثة عقود. وإذا كانت سلسلة «شراع» قد بادرت إلى نشر هذه المختارات من أشعار المفتي (عشرون قصيدة في الديوان)، فإن ما جعل مبدعها ينتظر ــ ربما ــ كل هذه المدة، ليس هو الإهمال والتغاضي، وإنما التريث والتعمق، لأن الكتابة الشعرية للمفتي ليست من قبيل الكتابة الزجلية المتسرعة التي تمتطي سهولة العامية لتنتج ركاما من الكلام، بل هي كتابة عميقة لها صوتها الخاص(1). فأين يكمن هذا الصوت الخاص لحسن المفتي ؟

1 ــ أولا : شاعرنا لم تقتصر إقامته على المغرب موطنه ومعقل نشأته وطفولته، بل إن في تواجده بالقاهرة ــ لعدة سنوات ــ تأثيرا سيكون له صداه عند دعوته منها مشفوعا بالرغبة في التجديد لما يسمى بالقصيدة المغناة.

ثانيا : إن انشغال المفتي بمجال فني عالمي كالسينما، أعطاه خصوبة شعرية نادرا ما يتميز بها الشعراء إن بالفصحى أو بالعامية. ومردُّ ذلك : انخراطه المبكر في توظيف العين والصورة بممارسة شبه احترافية لعنصر الإخراج. وكانت أعماله

(*) مداخلة ألقيت بمقر اتحاد كتاب المغرب بالرباط في اللقاء الذي نظمه المكتب المركزي يوم الخميس 7 يناير 1999 حول ديوان حسن المفتي بحضور أحمد لمسيح والمهدي الودغيري.

(1) من مقدمة حسن نجمي لديوان «الثلث الخالي»، سلسلة إبداعات شراع، نونبر ــ دجنبر 1998.

في هذا الباب ناجحة متفوقة، بل ومنسحبة حتى على قصائده المغناة حيث الصور الرائعة ذات المخيال الراقي والممتاز.

ثالثا : وعند الانجاز، أو بالأحرى عند الإبداع، تبدو نصوص حسن المفتي في حل من التقليد أو التطاول إلا ما يرتبط بطباع هذا الشاعر في التأمل والتركيز الذي يوطد الإخلاص للشعر، ولا شيء غير الشعر بقوته وعنفوانه، بدءا بالعنونة التي يتقن شاعرنا اختيارها لقصائده، ووصولا إلى المضمون الذي يحتمي بأشطر مختزلة وأفكار مركزة، وبالتالي فإن النظم المتزن لمعايير الصور الشعرية، إن هو إلا نوع من التألق في ترتيب الأولويات في الإبداع.

2 ــ عندما يؤدي الشاعر صلاة لبلده، نراه يبحث عن الآتي من خلال العودة إلى الطفولة ليخرج وإياها من الغربة التي أمست أزلية، ومن نغمها الصامت الذي ستتولد عنه معاناة لضائع لا يوميات له غير بطاقة مهاجر تثير شفقه أهل المحبة الذين يكونون على علم بقدومه من «الثلث الخالي» رغبة في معانقة قطب الرحى، أو الطاحونة كما تلقبها العامة.

هكذا يتمنى الشاعر لدنياه لو أنها تكون مثل تراجيديا في انتظار حلم ينفي عنه أي لعنة تلاحقه في أكثر من محطة حياتية يستشف منها عبير الشعر كمتنفس للتغني بموال الأمل والتطلع إلى الآتي أفضل(2).

3 ــ وقد تتوارد الخواطر بين المبدعين. فـ«الثلث الخالي» مثلا، ليس عنوانا نصيا للمفتي وحده، وإنما ثمة نص لمبدع آخر يحمل نفس العنوان في ديوان صدر له سنة 1989. ويتعلق الأمر هنا بـ«الثلث الخالي» في «حوض النعناع» للراحل العربي باطما.

ثلث المفتي يخاطب الحاضر ــ الغائب :

حجبوك لعدا يا ولفي
حجبوك لعدا
ونار الشوق يا ولفي
ما بغات تهدا
ومع لحزان والوحدة
ضاعت أيام

---

(2) تركيب لعناوين قصائد الديوان.

وحالف ما يضيع غدا
أنا بلا بيك
مخلوق تالف ف الظلمة
لا سمايا فيها نجمة
ولا طريقي.. تنبت حداها وردة
حجبوك لعدا

و«ثلث» باطما يخاطب الغائب ــ الحاضر :

سولتو وهو هايم
قلت : يا سلم فاينك
حكي لي يا سلم
خبرني بما جرى لك
حمامك، وين هو
لين خادوه لك
جاوبني يا سلم، تكلم
أنا فعار الله وعارك

ثلث المفتي سوف يخاطب الجمع حاضرا أو غائبا :

لو بناو عليك سور
نهدو بدراعي
أو قطعو بيك لبحور
نشقها بشراعي
لو حطوك ف جبل عالي
أو حتى الثلث الخالي
لازم مش نوصللك
ونذوب حر الليالي

و«ثلث» باطما ينتقل إليه، هو أيضا، لمخاطبة هذا الجمع :

شاف فينا وتألم
وفرفر بجناحو لبيض
منو نبع الدم
وهز ريشو وتوكض

قال : فسعتي نهرم
ما تلى يجاوبني حد
قتلوني وأنا عالم
وشكون بحالي مرمد

4 ـــ ومن ميزة الشاعرين المبدعين حسن المفتي والعربي باطما أنهما يحترمان المتلقي أيما احترام.

فالمفتي يتحدث عن الشاعر كمكون مرجعي لا محيد عن الارتواء من معينه التخييلي، وبالتالي فهو يستحق أن يصاغ له مثل هذا الموال :

لرموش عينيك غنيت موال
وكتبت أشعار
وصبح الليل وانت حدايا
شمس وازهار
نفتح قلبي لكل احبابي
ونبيع للريح وهم عذابي
والفرحة جناحها يطير بيّ
وبيدي
نقطف النجمة السهرانة
نعزها لك منديل وشال
غنيت موال

أما باطما فيقف بنا عند جمال الشعر، الفطنة، والخلق، من خلال أحد المواويل الغيوانية :

يا جمال رد جمالك علينا
يا جمال راحنا أولاد الناس
وف الخير تربينا
لبسنا الحرير ورميناه
عرفنا الزين وما بغيناه
وف كلمة الحق بقينا
وتجي أنت يا جمال
وتدوز جمالك علينا

يا جمال نوض اخطينا

وللغربة لدى المفتي احساس بقول شعر يتوجه موال كالعادة :

ولما الغربة ترميني ف الدوامة
ودروبي تولي مظلامة
موالي يصبح رفيقي
قنديل كينوَّر طريقي
ويتمنا لي السلامة
نبقى ماشي ليل مع نهار
مع التيار
ضد التيار
نتعذب وخا نتعذب
ونتغرب..

والغربة بالنسبة لباطما مادة لاطلاق موال قد يكون من «المحال» اطلاقه إذا لم يأت من باطما نفسه :

من المحال أقلبي باش تنساه
من المحال أقلبي وأنت تهواه
ياك أقلبي جيت اغريب
ياك أقلبي من بلاد بعيدة
ياك أقلبي هجرت لوطان
ياك أقلبي وبلادي لعزيزة
الريح والسحاب رشات
الغيم ظلم عليا
لحباب كاع كفات
بقيت فريد.. والعمدا عليا

5 ـــ للعربي ديوان منشور، ولحسن أيضا ديوان منشور. والمهم أن الديوان هو مجموع قصائد الشاعر. وغالبا ما كان يتم نشر الشعر في الماضي بالطرق الشفوية، علما بأن الكتابة لم تكن مستبعدة اطلاقا. أما حاليا، فتشير كلمة ديوان إلى الكتاب الذي يحتوي على مجموعة أشعار الشاعر. وبهذا المعنى يتم إبراز مختلف طرق قراءة بعض الأشعار إلى جانب توضيح صيغها ومعانيها وشرح بعضها،

خاصة إذا خضعت للحن والغناء مثل بعض قصائد المفتي المشار إليها في الديوان (أنا والغربة، الثلث الخالي، غنيت الموال... إلخ) ولا يخفى على أحد ما لقوة اللحن وروعة الأداء اللتين أضفاهما الفنان عبد الوهاب الدكالي على قصائد المفتي من مزيد الظهور والتألق للأغنية المغربية المعاصرة، وأذكر هنا أيضا تعامله مع أزجال أحمد الطيب العلج وعبد الرحمان العلمي.

ما السر بين مبدع القصيدة الزجلية بمواليها، وكان كانها، وواوها، وغيرها من فنون الزجل، وبين واضع كلمات يبحث عن القافية والوزن لا أقل ولا أكثر، وإن كان إيقاع الوزن والقافية لا يرغب بعض الشعراء في فقدانه⁽³⁾ وإنما يحرصون أشد الحرص على رتابته وعلى تكرار النغم الذي يُحدثه ؟!

ما السر بين ارتباط القصيدة الزجلية بواسطة تركيبها وأدائها المندمج في إطار موسيقى بفئات اجتماعية محدودة نوعا ما، ومرتفعة الدرجة في السلم الاجتماعي⁽⁴⁾، وبين الكلمات المنمقة التي توثر الانتشار السريع غير المستند إلى أي قاعدة صلبة في الإبداع والابتكار ؟!

6 ــ قد يحلو للبعض أن يقول عن الزجل إن هو إلا ضرب من التوشيح، وأيضا هو لغة عامية لا تراعي في صيغ أنماطها قوانين الصرف، ولا في تراكيبها قواعد النحو⁽⁵⁾، ولكن الزجل ــ في الواقع ــ شعر منظوم بالعاميات العربية، ومنها العامية المغربية. ويمكنه أن يتبع الأوزان الخليلية مع تعديل واضح في الأوتاد والأسباب التي تتألف منها التفعيلات، وذلك لأن انشاد الزجل أصلا، أو التغني به، يساعد صاحبه على تقويم الوزن بالاشباع والانصهار، بحيث يستقيم هذا الوزن سماعا ــ كما هو عند شاعرينا المفتي وباطما ــ في جل قصائدهما المغناة، وقد نجم عن هذه الحالة الثقافية بين القارضين ذيوع انتاجاتهما، وبالتالي تحررها شيئا فشيئا من «العيوب» الايقاعية.

وإذا كانت مدرسة الملحون مدرسة مغربية محضة، وشكل القصيدة فقط هو الذي يميز بين طبقات الأشياخ من حيث طريقة الإنشاد، فإن الأمر يختلف عندما تصبح قصائد شعرية من توقيع حسن المفتي والعربي باطما ــ على سبيل المثال ــ

---

(3) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر.

(4) د. عباس الجراري، القصيدة 1970.

(5) المعجم الأدبي، جبور عبد النور.

في عرف المغنَّى والمذاع بين الناس، إذ الكل يرى فيها نفسه فيرددها بطريقته الخاصة، سواء بمفرده أو برفقة مجموعة، في حين نجد أن نفس القصيدة التي ينشدها عبد الكريم كنون بطريقته، ينشدها التهامي الهروشي بطريقته أيضا. فلكل طريقته ولكل عشاقه.

وهناك مسألة أخرى لها علاقة بكلمات القصيدة : فإذا كان معروفا عن المنشدين تصرفهم في القصيدة التي تحذف منها جمل لا تعجب وإضافة ما يروق، فإن القصيدة المفتية أو الباطمية نراها تحتفظ حين تلحينها بطابع الإنشاد، الطرب، دونما تصرف في النص إلا من قبيل الخضوع للإيقاع الموسيقي. ولعل الرغبة في إخضاع الشعر للنغم الموسيقي تتأكد من خلال الاستجابة لمتطلبات الإبداع الموسيقي نفسه. وتحضرني في هذا المضمار نصيحة للفنان الراحل الحسين التولالي وجهها للزجالين بقوله :

«أنصحكم بتجنب الكلام الساقط، وبالعودة إلى النصوص القديمة لأنها أحسن مرجع لكم، ولأنها تناولت جميع المواضيع مع نقاء الكلام».

7 ــ هكذا إذن، يجب الاقرار بأن الشاعرين حسن المفتي والعربي باطما استطاعا بموهبتهما واطلاعهما وتجربتهما الحياتية أن يبتعدا عن الكلام الساقط، وعادا إلى القديم الذي تطرق إلى مختلف المواضيع، لينطلقا منه نحو ابتكار الحديث من ألوان الشعر العامي في المغرب عن طريق التطريب والانتشار.

وتلك هي عبقرية الموهوب الذي قال في حقه الحاج محمد النجار في قصيدته الشهيرة «الناعورة» :

نِعْمْ الكَرِيمْ غَفَارْ من ودني بعلم الموهوب إلا قريته في سطورة

أما ابن الصغير، فقد قال عقب الاقرار بطابع النظم :

والي يصغى على بيوت نظامه يرضى له

وعندما ستجمع الأبيات المنظمة في ديوان سنستشهد بقول الغرابلي في المرسول :

بغرامه تيهني وهزني وعظم ديواني وحاز عقلي وادخاله

أخيرا نتساءل : ألم يصبح المفتي بعد مرسولا يسبي بنظمه للشعر عقول ودواخل السامعين والمشاهدين والقارئين على السواء ؟!

سؤال معلق.

حدود المرجعية المنفتحة وإشكالاتها

قراءة في كتاب «الدين والدولة وتطبيق الشريعة»
للدكتور محمد عابد الجابري

كمال عبد اللطيف

يندرج كتاب «الدين والدولة وتطبيق الشريعة» للأستاذ محمد عابد الجابري، الصادر عن مركز دراسات الوحدة العربية، (يناير 1996)، ضمن أفق فكري عام، يتعلق بالنسبة للمؤلف، بتوضيح وجهة نظره في القضايا الكبرى التي تضمنها مشروعه في «نقد العقل العربي». وخاصة في جزئه الثالث الخاص بالعقل السياسي العربي.

يتناول الباحث في هذا الكتاب الأخير، قضايا الدين والدولة في التجربة التاريخية الإسلامية، وفي التاريخ العربي المعاصر، انطلاقا من معالجة نظرية تستدعي التاريخ للتدليل والمحاججة، وتخوض في جدل الأفكار، في علاقتها بمختلف المستويات التي تؤطر وجودها، وتساهم في تحويل دلالاتها ومعانيها.

من الصعب أن يفهم محتوى هذا النص بدقة، دون معرفة مشروع صاحبه ككل، وذلك رغم أن مادته مكتوبة بكثير من الوضوح، ورغم أن المؤلف كتب لفصول كتابه مقدمة هامة، تجيب على الأسئلة الكبرى، التي يمكن أن تتبادر إلى ذهن القارىء أثناء القراءة أو بعدها.

يتضمن الكتاب مقدمة عنوانها : «ضرورة المرجعية المنفتحة»، ثم قسمين كبيرين، القسم الأول عنوانه : مسألة الدين والدولة، وهو يعالج علاقة الدين بالدولة في المرجعية التراثية، وفي مرجعية خطاب النهضة العربية، والقسم الثاني يتعرض لمسألة تطبيق الشريعة، ويثير قضايا سجالية، تتعلق بموضوع التجديد والاجتهاد، ومواقف تيارات الإسلام السياسي، من أسئلة التجديد الإسلامي المعاصر، وباستثناء مقدمة الكتاب، التي يقوم فيها الكاتب ببناء تصوره للمرجعية

المناسبة، لتجديد الفكر السياسي، في الفكر العربي المعاصر، فإن متن الكتاب سبق أن نشر مسلسلا في إحدى الدوريات العربية، قبل ما يزيد عن ست سنوات، وأعاد الكاتب نشره في كتابه «وجهة نظر، نحو إعادة بناء قضايا الفكر العربي» سنة 1992.

وقد لا نجانب الصواب، إذا ما عتبرنا أن الإشكالات المحللة في أقسام هذا الكتاب، تعد قضايا الساعة في الخطاب السياسي العربي، وذلك رغم قدمها النسبي، حيث نشر بعضها منذ عقد من الزمان. إن محتواها يتمتع براهنية تكشف عن قدرة الكاتب على حدس المتغيرات الجارية، ومواكبتها بالتفكير الرامي إلى تحليل أبعادها، وفهم المرامي التي تتجه لاصابتها وبلوغها. ونظراً لأن محتوى الكتاب، قد تم تداول متنه بأكثر من صورة، في الدورية التي نشر فيها متسلسلا، ثم في الكتاب الجامع، وفي هذا الكتاب الأخير، المخصص لمحاور بعينها، فإننا سنحاول في هذا التقديم، إثارة مجموعة من الأسئلة، التي تتيح لنا مراجعة بعض مواقف وأحكام المؤلف، خاصة وأنه يؤكد في مقدمة الكتاب، وفي سياق تحليل ومناقشة موضوعاته، أن نتائجه مفتوحة، وأنه يتوخى المساهمة في تعميق النظر، في الاشكالات الكبرى في الايديولوجيا العربية المعاصرة.

مرجعية مفتوحة أم مرجعية توفيقية ؟

في المقدمة التي يوضح فيها الباحث والمفكر، حدود ومفاصل المرجعية الناظمة لمشروعه، في بناء المشروع السياسي العربي، يتحدث عن مرتكزين اثنين، عمل الصحابة، ومبادىء الحضارة المعاصرة. تزاوج هذه المرجعية بين دائرتين تاريخيتين متباعدتين : الذات في تاريخيتها، المقرونة بثورة الإسلام الأول، والحضارة الغربية، في صيرورتها المؤسسة لمشروع في الفكر والتاريخ، متجاوز لكثير من مقدمات المشروع الديني.

ولا يرى الكاتب أي حرج في الدفاع عن هذه المرجعية المزدوجة والمفتوحة، بل انه ما يفتأ يعمل على توضيحها في أغلب مصنفاته.

في كتابه الأخير، يستعمل حجة جديدة، تتمثل في قراءته لتجربة الصحابة، وهي تبدع تاريخ الرعيل الأول من المسلمين، قادة ومجتهدين، حيث اعتبر أن روح التجربة تتسم بالنسبية والنظرة التاريخية، وهما المبدآن اللذان يؤسسان في جوانب منهما لأسس الحضارة المعاصرة.

ورغم مغامرة الإقدام على حكم من هذا القبيل، في سياق قراءة تأويلية مجتهدة، وموجهة بأسئلة وهواجس الحاضر السياسية، فإن الكاتب يحاول بناء حكمه عن طريق الاستدلال بأعمال الصحابة والخلفاء الراشدين، وخاصة عمر. إلا أن هذا الحكم يثير اعتراضات متعددة، إنه يعيدنا من جهة، لما يعرف في الأدبيات السلفية النهضوية بالإسلام الأول، السابق على ظهور الخلاف، بتعبير محمد عبده، وهو الأمر الذي يترتب عنه منزع سلفي، يشخص في لحظة من الماضي ـــ كيفما كانت ـــ مشروعا لإصلاح الحاضر والمستقبل. وهو من جهة ثانية، لا يهتم بمقتضيات السياق التاريخي، ومبادىء الرؤية التاريخية، إضافة إلى ذلك، نلاحظ أن هذا الموقف لا ينسجم تماما مع المعطيات النقدية القوية التي يبلورها المؤلف، أثناء نقده للمشروع السلفي، ولخطاب الصحوة الإسلامية، والإسلام السياسي، فقد تضمنت المحاولات المتعلقة بالموضوعات الآنف ذكرها، نقدا يتناقض تماما مع الدعوة إلى مرجعية «عمل الصحابة»، حيث وضح الباحث، بعبارة قوية وصريحة، أن «التجربة التاريخية للأمة العربية، تجربتها الراهنة مع الحضارة المعاصرة، لا يكفي فيها استلهام نموذج «السلف الصالح» وحده. فهذا النموذج إنما كان نموذجاً كافياً لنا، يوم كان التاريخ هو تاريخنا، يوم كان العالم كله «يقع في عقر دارنا».

فكيف نوفق بين هذا وذاك؟

وعلى نفس الشاكلة، نعثر في الكتاب على محاولات سجالية، ذات طابع توفيقي بارز، فالكاتب يتحدث عن خصوصية التجربة العربية، في مسألة علاقة الدولة بالدين، ويصل به الأمر في هذا الباب، إلى رفض العلمانية، رغم حدة نقده في الوقت نفسه، لمبادىء الإسلام السياسي، كما تبلوره الحركات الإسلامية المعاصرة.

وعندما يجتهد أثناء إعادة بنائه لمبادىء التجربة الإسلامية، فإنه يتحدث عن الشورى والمسؤولية والدراية البشرية بشؤون التاريخ، وهي مبادىء يقرنها بمبادىء الحضارة الغربية المعاصرة، حيث تصبح الشورى ديمقراطية، والمسؤولية توزيعا غير مستبد للسلطة، وهو الأمر الذي يتنافى مع معطيات التاريخ الفعلي في التجربة التاريخية الإسلامية، كما يتنافى مع اجتهاداته السابقة، في الموضوعات نفسها، حيث حلل بكثير من العمق النظري، الفوارق والاختلافات القائمة، بين الممارسة الشورية والمشروع الديمقراطي، كما تأسس في سياق الحضارة الغربية.

إن الطابع السجالي الموجه بهواجس سياسية راهنة، يدفع الكاتب إلى بناء أحكام

وأطروحات، بالاعتماد على كثير من الحدس السياسي الآني، لمجابهة أسئلة قائمة، ومعارك مرتقبة، ومن هنا تختلط في كتابته مواقف ومواقع، تشير إلى تداخل مستويات الكتابة، خدمة لأهداف ومرام محددة. لكن إلى أي حد تساهم هذه الكتابة في بناء النظر المؤصل والمجتهد ؟ وإلى أي حد تساهم في مواجهة المعارك القائمة، في الفضاء السياسي العربي الإسلامي ؟

إن مفكرا من قبيل الدكتور محمد عابد الجابري، وهو صاحب أطروحة لها شأنها في مجال نقد العقل العربي، يراوح الخطو، وهو يمارس عمليات تفكيك نقدية للخطابات الإسلامية، وخطابات الحداثة (نقده للعلمانية)، حيث يعمل على بناء موقع ثالث، لكنه موقع يثير كثيرا من الأسئلة.

فالكاتب يدعو إلى ضرورة الاستفادة من مقدمات الحداثة الغربية، وهو في الوقت نفسه لا يرى أي حرج في الجمع بين المقدمات المذكورة، وبعض مبادىء التجربة التاريخية للأمة العربية. وإذا كنا نستطيع القول بأن هذا الكتاب بالذات يتضمن كثيرا من النقد الجذري للإسلام السياسي، ومفهوم الصحوة الإسلامية، وذلك عند مقارنته بمقدمات ونتائج أبحاث وكتب أخرى للمؤلف، فإن نقده العنيف أيضا للعلمانية، ودفاعه عن خصوصية التجربة للأمة الإسلامية، في موضوع الإسلام، وعلاقة الدولة بالدين، يجعل خطابه غير متماسك نظريا، رغم بعض فوائده العملية، في مستوى الصراع الفعلي القائم في الواقع، بين تيارات الفكر العربي المعاصر.

الطيور الضائعة

يحيى يخلف

مر صيف قاس.. جاء حاداً كنصل السيف، ومؤلماً كضربة شمس.. عبر ما بين الربيع والخريف كحزمة شمس دخلت عبر زجاج النافذة وخرجت من زجاج النافذة المقابلة.

صيفٌ آخر يأتي حاملاً دروعه وسهامه وأدوات حربه، يهب كالعواصف البحرية، ويدخل مخيّمنا، ويخرج من مخيم آخر، تاركاً وراءه الوجع والحزن، وما لا حصر له من الشروخ التي لا ترحم.

ومن نافذة منزلنا في اليرموك، كنت أُطل على الأطفال الذين يلعبون الكرة، ويتقافزون بين السيارات العابرة، بينما وراءهم على الجدران كتب بخط رديء شعارات صغيرة ومتواضعة وشعارات أخرى بحجم الجبال. أمّا أطفالي الثلاثة الذين اعتادوا في مثل هذا الوقت من النهار أن يكونوا في البيت لا الحارة، فقد تحلّقوا حول قفص العصافير، يراقبون أمهم وهي تنظف أرضية القفص، وتُغيِّر الماء، وتُقدِّم للعصفورين الطعام.. إنهما عصفوران لطيفان من فصيلة طيور الحب الملونة والمزركشة، ولا يأكلان سوى هذا النوع من الحبوب الذي يباع في محلات الطيور، والذي تشبه علبته علبة الأدوية، وسعره لا يقل ارتفاعاً عن أسعار الصيدليات...

لقد شاهد أطفالي هذا النوع من العصافير عند أقارب لنا يسكنون في منطقة الحجر الأسود، وظلّوا يُلحّون علينا وظللنا نعدهم.. إلى أن نفذ صبرهم ولم يعد لدينا ذرائع نتذرع بها.. وتحت إلحاح زوجتي اشتريت لهم هذا القفص وهذين العصفورين.

اشتريتهما من محل بيع الطيور في (أبو رُمّانة)... ولعل البائع اعتقد أن لدي

الخبرة الكافية، لذلك لم يُقدِّم لي النصائح والإرشادات والتعليمات التي يتعين عليّ اتباعها والمتعلّقة بشؤون طيور الحُبّ هذه.

قال صاحبي الذي التقيته في الساحة (مركز المخيم) :

ـــ عجباً... أنت الذي يرضى بحبس العصافير ؟

كان الرجل يعرف نزعاتي الإنسانية وتقديسي للحرية، ولم يكن يخطر بباله أنني أرتضي لأيّ مخلوق أن يُسْجن وراء القضبان، حتى ولو كان هذا المخلوق عصفوراً !!

غمغمت وداريت الإحراج بالإبتسام، وسرت في طريقي وأنا أشعر بالذنب، والقفص يتأرجح بين أصابعي، بينما العصفوران يتشبّثان بأظافرهما في المكان المخصَّص لوقوفهما داخل القفص. وعلى طول الطريق كان منظر العصفورين يلفت نظر أولاد الحارة الذين يملأون الأزقة والمنعطفات...

ما أكثر الأطفال في شوارع المخيم إنهم ينتشرون في كل مكان.. لا توجد ساحات وحدائق يلعبون بها، فأين يذهبون إذن ؟

عندما فتح الأولاد الباب وشاهدوا القفص في يدي فجروا في بيتنا فرحاً لم يألفه من قبل. أضاءت وجوههم الحلوة.. رفرفت في أعماقهم طيور الطفولة.. تقافزوا، وضحكوا.. وانتشر المرح في زوايا المنزل، وتسلَّل بحذر إلى زوايا مُعْتمة في قلبي.. وربّما في قلب زوجتي التي كادت تمسح دمعةً ما، انبجست فجأة في زاوية من زوايا أحد جفنيها.

وفي ذلك اليوم فاتني أن أسمع نشرة أخبار إذاعة (مونت كارلو)، أو موجز أخبار (صوت الجبل) فاتني أن أفتح المذياع على برنامج (عالم الظهيرة) أو نشرة (أخبار الضفة والقطاع) في إذاعة العدو.

بقيت أُراقب الأولاد وهم يتقافزون حول القفص، ويدورون حوله ويداعبون العصفورين، ويُقدِّمون لهما الخبز أو الفواكه..

لم يقترب العصفوران من الأطعمة التي قدمها الأولاد..

قالت زوجتي : كيف لم تجلب لهما معك الطعام ؟

لم يخطر ببالي أن هذا النوع من العصافير يأكل نوعاً محدّداً من الطعام، فعصافير

بلادنا التي تطير في الفضاء هنا وهناك، ويأتيها رزقها رَغَداً من كل مكان، تأكل كلّ شيء، تأكل الخبز وبقايا الطعام، وتأكل حتى الصراصير والديدان..

أما هذا النوع من العصافير الذي يزهو بريشه الملوَّن فإنَّه لا يأكل إلاّ الطعام الذي يتناسب مع شكله الجميل..

وهكذا، وبعد البحث والتدقيق، تبيّن لي أن علينا أن نشتري كل أسبوع علبة (ملونة أيضاً) تحتوي على طعام طيور الحب.. وأي حب.. إن هذه الطيور على كل حال تحنو على بعضها البعض.. تتآلف، وتتعانق، ويطعم كُل منها الآخر بمنقاره...

إنها طيور هادئة، تُغرِّد عندما يحلو لها.. وتقفز هنا وهناك داخل القفص.. وعندما يصمت كل شيء، تقف قرب بعضها البعض جنبا إلى جنب، تتلامس أجنحتها، ويزداد شوق الواحد منها للآخر، وتصنع ذلك الدفء الخاص الذي لا نستطيع أن نصنعه غالباً نحن الفلسطينيين.

إذن عَبَر الصيف، هذا الصيف، بطيئاً كسحابة سوداء ثقيلة عبر من خلالنا، فتشُقنا إلى نصفين، وتتركنا ضحايا التفتيت والتمزُّق والتدمير الذاتي.

هذا الصيف هاجموا مخيمات بيروت، وقصفوا عين الحلوة وصيدا، وأغاروا على المكاتب في تونس وازدادوا شراسة في الضفة والقطاع والجليل والمثلث، هذا الصيف مر كسابقه، بدون نهار بهيج أو مساء رائق، وأنا أحاول وسط العنف والجنون والمَراهنات على التسويات أن أكون مواطناً فلسطينياً شريفاً يبحث عن بوصلة وطنية ويحافظ على نظافته فلا يتلوث.. ويترك لأولاده سمعته الطيبة، ونصاعة قلبه الأبيض، وياسمين روحه القروية.

كانت زوجتي تقول دائماً : لنصبر عاماً آخر..

وكانت تنهمك تماماً في تدبير الأسرة.. تطبخ وتغسل وتكوي الملابس وترعى الأولاد وتسهر على تدريسهم.

الأولاد كانوا يستهلكون معظم وقتها، لكن، عندما تكون هناك فرصة سانحة للجلوس على الشرفة فإنها تغلي القهوة، وتصب فنجاناً لي، وآخر لها ونحتسي مع القهوة الأحاديث الأليفة، وننسى أحزاننا الصغيرة بعض الوقت، ونشم رائحة الحبق المزروع في الأصص التي تصطف أمام الشرفة إذ تنشط نسمة رطبة، ويحس كلّ

منا بذلك الإحساس الأنيس الذي يلُف طيور الحب كلما توقف ضجيج الحياة وانتشرت السكينة.

ذات يوم حدث ما يُعكّر الصفو، ويبعث على الأسى، إذ بينما كانت زوجتي تنظِّف القفص، استطاع أحد العصفورين، أن يجد ثغرة ويخرج.. ثم يطير من الشرفة إلى الفضاء.. ويذهب بعيداً.

حدث وجومٌ داخل البيت، حزن الأولاد.. وحزنت لحزنهم، وانتابها إحساس بالذنب، طار العصفور تاركاً رفيقته وحيدة في القفص، وتاركاً منزلنا يُلفه وجوم وكآبة ارتسمت بشكل حاد على وجوه الأطفال.

كان عليَّ أن أفعل شيئاً، أخفف عنهم.. أن أفعل ما يخفف من فجائعيّة الوضع.. فما العمل ؟ القفص معلَّق في الشرفة، وثمة عصفورة واحدة لا تتوقف عن القفز والزَّعيق، كأنها تُعلن عن قلقها ووجعها ووحدتها.

قبل أن يأوي الأطفال إلى فراشهم جمعتهم ومازحتهم، ثم قلت لهم كلاماً جادّاً. قلت لهم إن الفضاء الواسع هو بيت العصافير لا القفص.. قلت لهم إنّ القفص هو سجن العصافير، فما رأيكم في أن نحرر العصفورة المتبقية.

ما رأيكم في أن نضع داخل القفص نبتة جميلة، نسقيها، ونرعاها ونراقب باهتمام أغصانها الخضراء، وهي تنمو وتكبر وتخرج من بين الأسلاك، وتتدلى مزهوة بلونها اليانع..

قلت لهم إنّ ذلك أجدى من بقاء العصفورة وحيدة في القفص.

هل اقتنعوا..؟ ربما.. وعلى كل حال اقترحت عليهم أن نودع العصفورة في الصباح. نُطلق سراحها، ونتركها تتمتع بالحرية والشمس.

في الصباح التالي كانت المفاجأة.

استيقظ هيثم (الولد الأكبر) باكراً.. ولعل أول ما فعله هو الخروج إلى الشرفة وإلقاء نظرة فيا للمفاجأة ؟؟

لقد عاد العصفور الهارب.. عاد مكسوراً، مُتْعبا مستسلماً لا يتحرك.. عاد كما يعود الولد الضالّ.

استيقظنا على المفاجأة. وبينما كان الأولاد يهلِّلون ويفرحون لعودة العصفور الهارب كنت أشعر بالانقباض، لماذا عاد هذا العصفور بعد أن تحرر وطار في الفضاء. لماذا عاد إلى سجنه وأبى أن ينعُم بالحريّة.

ركض هيثم نحوه فأمسكه دون أن يقاوم.

بعد قليل كان الأطفال قد أعادوه إلى القفص. عاد إلى مكانه قرب عصفورته التي رفرفت بجناحيها مرة أو مرتين ثم وقفت إلى جانبه ساكنة.

قالت زوجتي : لقد عاد مرغماً.. لعله لم يجد طعاماً يأكله.. لم يجد سرباً ينضم إليه.. لقد شعر بالغربة فعاد.

عندما كانت تتكلم شردت قليلا، ثم تذكرت طفولتي وشبابي المبكر، تذكرت طيور الفرح التي كانت تُعشِّش في صدري.

طيور الفرح ؟. بل طيور الأشواق. طيور الطُّفولة. طيور الشَّباب.. كانت جميعها تسكن في قلبي. كنت ذلك الفتى الذي يشقّ طريقه في الحياة بثقة، كما تشُق مياه الينابيع طريقها من بين الصخور، فلماذا الآن يهاجمُني إحساس بالشيخوخة والهرم ؟

جاءت زوجتي وقطعت عليّ حالة التأمل.

ـــ لم يستطع الطائر أن يتكيَّف مع بيئة ليست بيئته فعاد إلى القفص.. عاد دون إكراه.

فأجبتها : ما أصعب هذه الحرية التي لا يجد فيها الطعام ولا السِّرب الذي يحتويه، ولا الأليف الذي يأنس إليه.

ليته وجد أفقاً. ليته وجد باباً للحياة.

إذن مضى الصيف البشع، رحل. وأعلنت بعض الإذاعات العودة إلى التوقيت الشتوي.. كان ذلك صباح الجمعة، وأنا أبحث في المذياع عن نشرات الأخبار. تَغيَّرت مواعيد الأخبار حسب التوقيت الجديد، ولم أظفر بإذاعة واحدة في هذا الصباح، يمكن أن أسمع فيها عمّا يجري في هذا العالم..

انتبهت إلى ضجيج غير عادي يصدر عن الأولاد، فأزحت الغطاء وخرجت، كانوا يقفون في الشرفة.

لقد جاء عصفور ثالث وحطَّ قرب القفص. إنه عصفور من النوع ذاته. أي طائر حُبّ جديد.. ما الذي أتى به وجعله يستسلم لأيدي الأطفال..

لعله أيضاً هرب من قفص ما، وحاول أن يتحرَّر فلم يجد الطعام والمأوى، ولم يألف العصافير البلدية التي تملأ سماء بلادنا المزركشة، فشعر بالسأم والوحدة..

جاءت زوجتي تستطلع الأمر وسط صخب الأولاد وضجيجهم.. كنت إذ ذاك أشعر بحزن شديد، فانتحيت جانباً من جوانب الشرفة. ازداد إحساسي بالانقباض، واستيقَظَتْ فجأةً كلُّ الجروح الغافية في أعماقي.

تنفَّسْتُ قليلا، وتمنيت أن أفتح قفص صدري وأستعيد كلّ طيور الحب وطيور الأشواق والفرح التي هَربت منه منذ الطفولة..

تلك التي هربت ولم تعد.

الشبح العـائـد

محمد قنديل بعاير

أكيد أنه لا يحلم هذه المرة. الشبح الأسود مازال يراوح مكانه. ظنه في البداية سحابة سوداء لا شكل لها، تتقاذفها الرياح، لتنجلي في الحلم كالمرات السابقة عن حيوان بشع الوجه يلاحقه بغية افتراسه، فيستيقظ فزعا مضطربا... الآن استطاع أن يميزه بوضوح، وهو يضيق عينيه الضعيفتين، راصدا إياه من الشرفة، إنه شبح أسود لطائر غريب، يختفي لحظات ثم يعود ليظهر من جديد. أسرع يسأل عنه بعض المارة، فأجابوه :

ــ إنه هدهد كبير حط على بيتك.

ولم يدر كيف صاح مهتاجا هلوعا :

ــ يا إلهي إنه علامة على الخراب، ولن أدعه يخرب بيتي.

أمر الأطفال أن يضربوه بالحجارة لينفروه، ولكن الشبح استمر يطير مبتعدا ويحوم عاليا، ليحط بعد ذلك على سقيفة البيت بإصرار واضح...

وعادت به الذاكرة إلى ذلك اليوم الحار من صيف بعيد : ها هو يحك لحيته البيضاء بإلحاح، متهالكا على الفراش، ليسترد أنفاسه اللآهثة المخنوقة. أحس بوخز الألم يطعن رجليه المتعبتين، فلم يبال إذ سينساه بمجرد ما يستريح من وعثاء المشي. ولكن هل يستطيع نسيان هذا الخبر الذي سمعه اليوم، فنزل عليه كالصاعقة الحارقة ؟.. هبت ريح ساخنة من باب الكوخ المفتوح، فعاد ينظر بعينين واهنتين قد أعشاهما وهج الظهيرة، إلى هذه الطريق المتربة المحفرة التي تتلوى كثعبان أسود طويل، وسط حقول صفراء، مازالت آثار الحصاد بادية عليها. حاول أن يعد المدة التي قضاها متنقلا فيها بين الكتاب، وهذه القرية المتاخمة للمدينة، فداهمه شعور غريب بالكآبة والضياع، وهو يتذكر بغتة خبر ذلك الصبي الذي بات حديث القرية كلها... «آه لو يعود الزمن إلى الوراء، فأحيا ذلك الماضي البعيد ولو للحظة

واحدة. ولكن هيهات، ما فات مات. من كان يصدق أن ابن الجيران الصغير الذي كنت أمسكه من يده، فنسير معا في هذه الطريق نفسها، منذ سنين خلت، ليتعلم عندي بالكتاب القراءة والكتابة، سيصبح رجلا، يحصل على جواز سفر، يذهب إلى الخارج، يعود راكبا سيارة فاخرة، يفتح حسابا بالبنك، يبني منزلا من طابقين بالتجزئة الجديدة في المدينة، يسكن بالفوقي، ويكتري السفلي. صحيح أن الفلوس تلد الفلوس... وأنت يا فقيه مازلت تتعامل مع الصبيان، وتسبب لمن خالطته (أم الصبيان) لتأخذ في النهاية صدقات القرية، دون احتجاج أو طلب زيادة. أستغفر الله العظيم من كل ذنب عظيم وأتوب إليه. الدنيا أرزاق...».

عصر ذلك اليوم، أفاق من خواطره الشاردة، على صوت زوجته وهي تسأله مستغربة :

ــ السي أحمد.. من لطخ عمامتك ولحيتك ؟

هب ينظر إلى المرآة القديمة، فشعر بانقباض مفاجىء يخطف قلبه، كأن يدا خفية عصرته بعنف. كم كان مغفلا عندما استمر يحك لحيته بإلحاح، منذ مغادرته البئر، دون أن يعرف لذلك سببا. حاول أن يعتبر ما وقع له صدفة نادرة، ولكنها ممكنة الحدوث، غير أن إحساسا قويا، بشماتة الأطفال به وهو يسير في الطريق، أشعل نار الغيظ في صدره، وجعله يقتنع بأنه يعيش وضعية لا تناسبه، ومن الواجب عليه تغييرها مهما كان الثمن...

انتبه إلى سؤال زوجته من جديد، فأجابها غاضبا :

ــ فعلها الهدهد الملعون، عندما حط فوقي على الشجرة.

ــ أية شجرة ؟

ــ تلك التي أستريح تحتها عند البئر، وأنا عائد إلى القرية.

ــ ألم يجد مكانا يبزق عليه سوى لحيتك ؟

ــ سيدفع الثمن غاليا على فعلته هذه.

خلع عمامته، فغسل وجهه ولحيته، ثم قال لها ناظرا نحو الجهة الغربية :

ــ من الصعب جدا أن نعاكس تيار الزمن.

ــ ماذا تعني ؟

ــ تعليم الصبيان، لا يورث سوى الهم والغم، والفقر والجنون.

ــ لم أفهم شيئا مما تقول.

ــ لابد لنا من مسايرة زماننا، وذلك باقتحام عالم الكبار.

ــ آه لو أعرف ما يدور برأسك.

ــ لم يعد لنا مكان بهذه القرية، فلنرحل عنها إذن.

ــ ولكن إلى أين ؟

ــ ستعرفين كل شيء في حينه.

* * *

اكترى السي أحمد دكانا بالتجزئة الجديدة، فسارعت زوجته إلى بث خبره بين نساء الحي، مؤكدة على قدرته العجيبة، في شفاء الصبيان، وإصلاح ذات البين بين الأزواج. ومالبث الخبر أن انتشر بسرعة مذهلة في أنحاء المدينة، منوها بمحاولاته الناجحة، في إعادة الألفة إلى الوجوه المتناكرة، وجلب المحبة إلى النفوس المتنافرة، وزرعها في قلوب الرجال والنساء على السواء، فاشتهر أمره وتقاطر الناس على دكانه من كل اتجاه. كان يغمغم أمامهم بألفاظ غريبة، كأنما يتحدث مع كائنات لا ترى، ويردد على مسامعهم كلاما موزونا كالألغاز، فتقربوا منه طمعا في بركته وانحنوا إجلالا لطلعته. كانت كل امرأة اشتكت إليه من زوجها، تعود حاملة معها صورته ورأس هدهد، وخمسين درهما كفتوح، فيطمئنها قائلا : «تأكدي من الآن أنه لن يرى غيرك، ولن يحلم إلا بصورتك، وسيعيش معك كالفار مع الغار، من الخدمة للدار، وحتى إذا خرج من الدار ودار، غشيه الدوار فدار، وحرقه الشوق إليك بالنار، فيرجع سريعا إلى الدار، ويرتاح لرؤيتك كأنه دخل إلى جنة من النوار...».

وكان كل رجل عرض عليه مشكلته، يعود حاملا معه، صورة محبوبته وأظفار الهدهد ومائة درهم كفتوح، فيطمئنه قائلا : «تأكد من الآن أنها لن ترى غيرك، ولن تحلم إلا بصورتك، وستعيش معك كالفراشة مع النور : تحوم حولك وتحوم، وتظل تحوم، ولا تعرف أنها تحوم، وحتى إذا تعبت من أن تحوم، وفكرت في أن لا تحوم، اشتاقت دائما إلى أن تحوم، لأنها لا تملك إلا أن تحوم...».

وكان الخارجون من عنده، يتوجهون فورا إلى العطارين، طالبين أعضاء الهدهد : رأسه ومنقاره وريشه وأظفاره، فكثر الطلب على الهدهد بشكل لا يتصور، مما اضطر العطارين إلى الاتصال بالرعاة في كل مكان، وحثهم على إحضار

أكبر عدد ممكن من جثثه. فانطلق هؤلاء يقتفون آثار الطيور في كل مكان، ويتوغلون في الغابات، مطلقين الحصى من مقاليعهم، على كل ذي جناح يصادفونه في طريقهم، ظانين أنه هدهد، وناصبين الفخاخ عند الآبار والغدران والأجمات...

تكاثر الوافدون على الفقيه. اشتد الزحام بباب دكانه. جرى المال بين يديه. فتح حسابا بالبنك. حدد مواعيده بالهاتف مع الجهات البعيدة. ركب سيارات فاخرة، قصدت به عناوين فيلات فخمة. بنى منزلا من طابقين في التجزئة الجديدة. سكن بالفوقي واكترى السفلي.. صحيح أن الفلوس تلد الفلوس...

شعر الهدهد بالخطر المحدق به، من ملاحقة الرعاة له، فهجر وصغاره الأماكن المأهولة، وارتاد الآثار الخربة المهجورة التي لا يصلها أحد، حتى أمسى علامة على خراب الأماكن التي يحط عليها...

تنبه الفقيه بعد مدة إلى أن خطرا داهما غدا يتهدده، عندما أدرك أن عدد المترددين على دكانه في تناقص مستمر، مما سيعرضه لا محالة إلى الخسارة وربما الإفلاس، إن استمر الوضع على ما هو عليه. طال صمته وتفكيره، فاغتم وشرعت تنتابه موجات من القلق المبهم، والخوف من الغد المجهول، عندما كان بعض الداخلين عليه، يهمسون في أذنه حائرين :

ـــ سيدي الفقيه لم نعثر للهدهد على أثر، عند جميع العطارين.

فيجيبهم بابتسامة فاترة، وبصوت متهدج :

ـــ تصرفوا.. إن لم تجدوا الهدهد، فأحضروا ما يشبهه.

ـــ تشكك الناس في صحة أقواله، نتيجة ما رسخ في أذهانهم منذ القدم، من أن الهدهد طائر نادر، لا يضاهيه أي جناح في القدرة على جلب المحبة للقلوب المتجافية، ومن ثم انفضوا من حوله، فهجر دكانه واعتكف ببيته، خصوصا عندما ازداد كبرا، فضعف بصره وتقوس ظهره واتكأ على عصاه...

تجنب الناس لقاءه بعد ذلك، بسبب ما أشيع عنه من إصابته بالجنون، عندما أخذ يصحو من نومه مذعورا ويصيح فزعا، فيحكي لزوجته أن هدهدا كبيرا أسود كالغراب، يزوره كل ليلة، فيحط على رأسه ويغطيه بريشه، وينشب أظفاره في صدره، ويشرع في ثقب عينيه بمنقاره الحاد... وها هي الأرض تتزلزل تحت قدميه في هذا المساء، وهو يبصر من الشرفة، شبح الهدهد يحط على سقيفة البيت. أكيد أنه لا يحلم هذه المرة...

اضطر الفقيه إلى الرحيل عن بيته، والعودة إلى القرية، هروبا من الشبح العائد، فنسي ولم يعد يذكره أحد، إلا من خلال ذلك المشهد الذي أعيد مرارا، حتى صار عاديا مألوفا، حينما كان بعض المارة، يتوقفون مساء ليزجروا جماعة من الصبيان، يسيرون خلف عجوز أعمى، متقوس على عصا، يمشي بخطوات متعثرة، في طريق متربة محفرة، وبجانبه امرة هرمة، تقوده من يده اليسرى، ثم ينفجرون ضاحكين وهم يرونه يقفز إلى أعلى، ضاربا الفراغ بعصاه، كأنما يهش بها على شبح طائر خفي، يحاول أن يحط على رأسه.

إلى تيريزا مع أطيب التحيات

نجم والي

عندما أخرجت البطاقة البريدية التي بعثتها تيريزا، من صندوق البريد، كانت الساعة الثالثة ظهراً. لم أقرأها بصورة دقيقة في البداية، إنما ألقيت عليها نظرة عابرة ودخلت البيت وهي لازالت في يدي الفارغة. رميت الحقيبة الصغيرة التي كنت أحملها فوق المائدة التي توسطت الصالون، ودخلت الحمام مباشرة. كان يوماً حاراً بصورة غير معتادة. فتحت ماء الصنبور — كما هي عادتي في كل الأيام الحارة — وتركت الماء البارد يملأ حوض البانيو. نزعت ملابسي بسرعة. ودخلت إلى الماء، قبل أن يمتلىء الحوض، وبعد أن وضعت ساعة يدي والبطاقة إلى جانب المجلات والرسائل التي تكدست فوق كرسي صغير كنت أتركه تحت متناول يدي بجانب الحوض مباشرة.

لبرهة غطست رأسي في الماء ثم نفضته، حتى تطشر الماء فوق الأوراق. سحبت منشفة قريبة ونشفت يدي المبللة، ثم تناولت البطاقة بيد مرتعشة. تطلعت بالصورة. لأرى حانة قديمة، بخشب عتيق وكراسي وموائد زرقاء، فيما وقف رجل أسود ذو ملامح جميلة، عند طاولة الخدمة، أضاف الشعر الأبيض سحراً على خصلات شعره. «حانة همنغواي في الـ(لاهافانا)»، كُتب بالإسبانية خلف البطاقة.

ولكن تيريزا لم تكتب الكثير. إكتفت بتدبيج جمل قصيرة خاطفة، تشبه أسلوب همنغواي في الكتابة : «جوال الآفاق والكلمات... أيها البحار الأرضي.. لا تندهش من بطاقتي هذه.. كان علي أن أرسلها إليها من الـ(لاهافانا) ولكني سافرت إلى مدريد فجأة.. وها أنا أرسل هذه البطاقة من مدريد.. انتظرني يوم 16 يونيو الساعة السابعة عند المحطة في مقهى «إياب».. إلبس البدلة الكاريبية البيضاء والقبعة البَنَمِيّة والحذاء الأبيض.. مازال بيتك قلبي»، ثم كتبت ملاحظة تحت : «آمل أن تكون قد نسيت الحرب !.. ولكن أنت على حق، أي حرب ؟!».

لم تنس أن تلحق نكتة قديمة على البطاقة «أكيد ستصلك البطاقة في نفس يوم وصولي»، وهي تعرف أن حياتي هي مجموعة من المصادفات لا غير.

إذن مازالت أمامي أربع ساعات لحين ذهابي إلى المحطة لاستقبال تيريزا. لكن تلك الأربع ساعات التي تبدو في الأيام العادية قصيرة جدا، صارت لي تلك الظهيرة عذاباً لا يطاق، لم أكن أصدق مجيئها بعد هذه المدة الطويلة. كنت يقيناً أحتاج أكثر من أربع ساعات لاستيعاب أمر لقائنا من جديد. بالطبع كان بإمكاني تمزيق البطاقة، أو التصرف كما لو أنني لم أستلمها، ولكن كيف سأواجه نظراتها لي عندما تفتح باب الدار وتراني هنا ؟

أعرف تيريزا منذ خمس سنوات، منذ زيارتي الأولى لمدريد وقبل انتقالنا أخيراً إلى لشبونة. أحببنا بعضنا بعنف وكرهنا بعضنا بالقدر نفسه من العنف. انفصلنا عن بعضنا ما يقارب خمس مرات على الأقل، ورجعنا إلى بعض بالوجه السابق ذاته، لنبدأ شجاراتنا بعدها بحماس جديد. وعندما أقول انفصلنا عن بعضنا، فأنا لا أعني تلك الانفصالات التي تدوم لليلة أو ليليتين، والتي عشناها مئات المرات في قصص حبنا، بل أعني تلك الانفصالات التي تستغرق وقتاً طويلاً، كما حدث في المرة الأخيرة. لم ألق بأشيائها بعيداً، إنما حرصت على الإبقاء عليها في مكانها، كما تركتها هي. في الغرفة مازال يقبع دولاب ملابسها، وفي الحمام مازالت أدوات زينتها هناك، مجموعة أيف سانت لاوريتنت، وعطر الكارتيير موست وجانيل كوكو وبالوما بيكاسو، وعند حافة البانيو توزعت قناني الشامبو «بودي شوب» الجوز البرازيلي وعسل النحل، قناني الصابون السائل من المسك الأبيض وسائل البرقوق، فيما استقر عند حافة شباك الحمام، بالضبط فوق الحوض، السائل الحليبي الأبيض الذي كانت تستخدمه لدهن جسمها والذي بعد كسري لعلبته الأصلية ذات مرة دون أن أدري، وضعته لها في علبة نسكافة فارغة ! ما أزال أتذكر ضحكتها عندما رأت العلبة في اليوم الأخير قبل أن تذهب. رأيتها تتفحصها، مقلبة إياه بين يديها، وعندما رأتني أتطلع إليها، ضحكت وقالت لي أنها ستترك لي الدهن لكي أستخدمه.

كانت قد مرت سبعة أشهر وأسبوعان وثلاثة أيام على تلك الظهيرة، عندما نزلت من البيت مع حقيبة صغيرة، بعد سماعها صوت رنين الجرس. حينها مددت رأسي من الشباك، فرأيت رجلاً غريباً ينتظرها تحت. تبعتها حين خرجت، دون

أن تدري أو ربما لاحظت ذلك، حتى وصلت إلى الميناء، ورأيتها تتجه متأبطة ذراعه إلى باخرة رست هناك، كان يرتفع فوقها العلم الكوبي.

لم أحقد عليها، ولم أغضب لذهابها مع رجل آخر، بالرغم من تألمي لما حدث بيننا، لا لأني رجل «عصري وليبرالي»، بل لحبي لبحارة العالم. ولقد تصالحت مع نفسي بطريقة ما، قائلاً، ولم لا ؟ أنت السبب، فبالرغم من تبجحك أمامها في أيام العلاقة الأولى بكونك «بحاراً على اليابسة»، لا ينافس حبه لها غير السفر، وأنها هي التي كانت مستعدة لترك عملها الصحفي، المسكونة بشغف الترحال، الكائنة التي كنت تبحث عنها من أجل التجوال والضياع معها على سطح هذه الكرة، ليكون وطنكما حيث تطأ أحذيتكم، إلا أنك منذ تعرفك عليها، وأنت باق في مكانك. في مدريد كنت تتحجج قائلاً، آه لو كانت مدريد مفتوحة على البحر، لسافرت كل يوم، حينها سألت أين تريد أن تسكن، فقلت لها «في لشبونة». فسألتك لماذا ؟ فقلت لها مستعيراً بيتاً من الشعر لرافائيل ألبرتي كان يقصد روما به «لشبونة خطر على الجوالين»، ثم أعقبت «أعشق الموانىء وأحبها بقدر حبي للبصرة». لم تعلق حينها، ولكنها بعد أربعة وعشرين يوماً، جاءت وطلبت منك أن تستعد لحزم الحقائب وللذهاب إلى لشبونة. كانت قد طلبت من الجريدة التي تشتغل بها الانتقال إلى هناك دون أن تعلمك بذلك. هكذا ذهبتما إلى لشبونة. بعد ثلاثة عشر شهراً وعشرة أيام، كشفت لك بأنك تكذب وبأنك لم تعد تتحرك كما كنت سابقاً. قالت : «ربما هرمت». وإذا نفيت ذلك، متحججاً هذه المرة بـ«خراب البصرة»، فبعد البصرة من الصعب عليك محبة ميناء آخر، تعلق هي : «إذن هي الحرب التي مازالت تشلك !».

الحرب، الحرب. أي حرب ؟ الأولى ؟ الثانية ؟ الثالثة التي قد تحدث ؟ أم هي الحرب الأبدية المشتعلة أبداً هناك ؟. ربما لم أفكر بما قالته بجدية، لولا ذهابها مع البحار الكوبي (كان رجلاً وسيماً، طويل القامة، شعره مجعد يشبه شعري).

سبعة أشهر وأسبوعان وثلاثة أيام وأنا أفكر بوضعي، وبما سأؤول إليه. أقلب أموري، مثلما أتقلب وسط ماء البانيو. طبعاً تألمت كثيراً، وبكيت رحيلها أكثر من مرة. كنت أعتقد أن رحيلها عني سيدوم إلى الأبد. فطوال علاقتنا لم تخف رغبتها بالذهاب إلى جهة الأطلسي الأخرى. مرات عديدة حدثتني عن أجدادها الذين كانوا يعيشون في مدينة قاديش الأندلسية قبل أن يرحلوا إلى كوبا. كانت صغيرة آنذاك، عندما كانت أمها تريها صور أهلها الذين رحلوا بعد الحرب الأهلية

الإسبانية إلى الـ(لاهافانا)، قبل أن تلحق الأم بهم هي الأخرى وتترك الأب الذي لم يكره في حياته شيئاً مثل السفر. كانت قد مرت خمسة وعشرين عاما على تلك الجملة التي قالها لها «لماذا أرحل وقاديش هي لاهافانا». منذ طفولتها وهي تحلم بالرحيل إلى كوبا. و«أنت ؟»، تسألني. فأقول لها، نعم سنرحل سوية، ولكن تمهلي، لأنني ما أن أطير في الجزء الآخر من العالم حتى لن أرجع. فتسألني «ما الذي يربطك بهذا الجزء من الأرض ؟». أصمت. فتقول «أعرف، ستقول البصرة. ولكنها لم تعد البصرة. لا شيء غير الحرب !».

الحرب، الحرب، ولكن أي حرب ؟ ليست تيريزا الوحيدة التي تقول لي ذلك، إنما أنا أيضاً أعتقد أنني مسكون بالحرب. أكثر من خمس سنوات وأنا لم أتعب من رواية أحداث الحرب لها. لا يهم ما تكون المناسبة. سيان إن كنا نجلس أمام التلفزيون، أو عندما نرى جنوداً في المدينة، أو حتى عند سماع أشرطة موسيقية. كل شيء يذكرني بالحرب.

لم تنس تيريزا من طرفها كل ذلك، ففي رسالة قديمة كتبتها لي قبل رحيلها، بالرغم من أننا كنا نسكن سوية، والتي استقرت مع حزمة مبعثرة تحوي رسائلها القديمة الأخرى وبعض رسائل أختي وأخي والأصدقاء، أضعها على عادتي القديمة قريبا مني أثناء إستحمامي لأستل واحدة منها أو أكثر كلما غسطت في البانيو (كانت تكره العادة هذه وتقول لي «لا عجب إذن إنك لم تنس الحرب فهل هناك رسالة منها لا تتحدث عن الحرب وشجونها) ـــ لم تعرف أنني كنت أضع رسائلها هناك أيضاً، ربما لأنني كنت أدفع بها عمدا تحت كومة الرسائل ـــ، أقول في تلك الرسالة والتي قرأتها للمرة العشرين، ذكرتني بكل تلك التفاصيل، بإصراري على سماع موسيقى بوني أم (السخيفة كما تسميها) وتوم ويتز بسبب حب صديقي ملهم لها والذي أسر منذ أيام الحرب الأولى ومايزال.. ولكن أية حرب منها ؟ بل ذكرتني حتى بشكوى الأصدقاء «لا هم له غير الحرب، وكأنها لعنة ما برحت تطارده». لم تنس قصة البدلة البيضاء والقبعة البنميّة والأحذية البيضاء، التي أهدتني إياها صاحبة الحانة ماتيلدا قبل مغادرتي البصرة. تلك الأيام عندما سمعت تيريزا أنني أضعتها، فاجأتني بشراء بدلة وقبعة بنمينية وأحذية بيضاء في إحدى رحلاتنا إلى فلورنسا. (ولكن ماذا أقول لها الآن إذ كما ترون ها أنني أجلس بينكم من دون الحذاء الأبيض الذي أضعته مرة أخرى ؟). ذلك اليوم قالت لي عندما سلمتني البدلة «هل تعرف لماذا أهدتك ماتيلدا تلك البدلة ؟»، فقلت لها متحدياً

«هأ ماذا تعتقدين ؟»، فقالت ضاحكة «إنك لا تفهم يا عزيزي، لكي تخرج من جحيم الحرب ؟» فسألتها وماذا يعني ذلك بالنسبة لي الآن ؟ فأجابت «كف عن هذه اللعنة التي تطاردك».

الحرب. الحرب. أية حرب ؟ كم رغبت بالفكاك منها ونسيان كل ما جرى لي. بل أقول بصدق أنني حاولت بكل حماس نسيان يوم إندلاعها. ولكن يبدو أنها قدر يطاردني، إبتداءاً من مغادرتي البلاد لحد الآن. فالرسائل التي تأتيني طوال هذه السنين مثقلة بكل ما جرى بسببها.

الحرب. الحرب. كم مر على إشتعالها ؟ خمسة عشر يوماً وتسعة أشهر ويومان ؟ أم خمس سنوات وإحدى عشر شهراً وثلاثة أسابيع وثلاثة أيام ؟ أم خمس سنوات وسبعة أشهر وسبعة أيام ؟ أم هي بطول حياتنا ؟ ألم تنشب منذ مجيئي أو مجيئكم إلى هذا العالم، في تلك البلاد التي لا تبدو بعيدة جغرافياً الآن عنا وحسب، إنما هي بعيدة بسبب ما جرى لها وبسبب ما جرى لنا مئات السنين الضوئية. تلك البلاد التي لست الوحيد الذي نسيها، بل لست الوحيد الذي ما عاد يتذكر منها غير الحرب.

ARCHIVE
http://archive.sakhrit.com

تيريزا كانت تقول لي «كأن الحرب نشبت بينك وبين تلك البلاد !». ملاحظة ليست في غير محلها. لكنها لا تقدم لي الكثير من العزاء. والآن وأنا أجلس بينكم أحاول تذكر أشياء أخرى منها، مثلا : الأصدقاء، أماكن الطفولة، الحب الأول، التجربة الإيروسية الأولى، الكأس الأول... عبثاً، لا تحضرني غير الحرب. حتى وإن أنجح في طردها بعض المرات، فإنها تنقض علي مثل طاعون مصر، أنها تقتحمني مثل لعنة يهوا، مثل أمطار الثأر التي بعثها ضد المدن المسحوقة في بداية العالم...

تلك الظهيرة في لشبونة، وبعد أن انتهيت من حمامي، ومن وجع رأس استحوذ علي ساعات طويلة، قررت الانتهاء من الحرب تماماً، بل رميت شريط بوني أم وفالس مع ماتيلدا، ولبست البدلة الكاريبية البيضاء والقبعة البنمية، للأسف مع حذاء أسود، (لعدم عثوري على الحذاء الأبيض في فوضى بيتي)، فعلت ما طلبته مني تيريزا.

تلك الظهيرة أيضاً أيقنت أنني أحب هذه المرأة حد العبادة، ولا ينفعني لا كبريائي ولا تبجحي في الاستغناء عنها أو نسيانها. ولا يهم إن تركتني وذهبت

مع من تشاء من الرجال، فأنا أحبها. أفعل ما تراه. من الغريب أننا ندور وندور ونلتقي بنساء كثيرات حتى نتعرف على واحدة، واحدة ستكون هي مركز العالم، لا يهم من تكون وماذا تفعل. لا يهم تلك الحروب المعلنة والغير معلنة بيننا. هي فقط. والسلام. هل قلت السلام ؟ هل كانت تيريزا بديل الحرب ؟ أهي السلام ؟ لا أدري.

إضافة إلى ذلك السؤال، كانت تطن في رأسي أسئلة أخرى، عندما كنت أقود السيارة باتجاه محطة لشبونة، لدرجة أنني لم أشعر بالمسافة التي قطعتها من بيتي في شارع دوس دورادوريس وحتى الكراج التحتي التابع للمحطة. لم أنتبه للزمن إلا عندما أصبحت عند صحن المحطة وتواجهني الساعة الكبيرة : السادسة وعشر دقائق. إذن مازال أمامي الكثير من الوقت. توجهت إلى كشك الجرائد اشتريت جريدة الحياة والباييس الإسبانية والبوبليكو البرتغالية ولاريبوبليكا الإيطالية وفرانكفورتر شاو الألمانية والعارديان البريطانية (عادة أفعلها كلما سافرت في القطار أو انتظرت في مقهى، لأستمتع بإثارة فضول الناس أنني أقرأ بلغات متعددة !)، وتوجهت إلى المقهى الكبير عند المحطة «إياب» حيث طلبت مني أن أنتظرها عند السابعة مساءاً.

كنت مبتهجاً بالفعل، وكنت متيقناً أنني سأفاجىء تيريزا بالبدلة البيضاء والقبعة البنمية وبقراري الذي انتهيت منه في البانيو هذه المرة. سأقول لها، أننا سننتقل إلى ريف إسبانيا أو إلى ريف التوسكانا، أو إذا شاءت سنذهب إلى الباراغواي ونربي البقر هناك، سنعيش سوية هذه المرة وللأبد، لن أسألها عن الرجل الكوبي ولا عن الرجال الآخرين، بل سأحبها أكثر، سأنسى الحرب تماماً، وسننجب أطفالاً.

كان ذلك ــ حسب ما أتذكر ــ يوم الأحد 16 حزيران 1996، كنت قد قطعت المحطة متوجهاً إلى مقهى «إياب» القريب، بعدما تصفحت الجرائد ثم ضممتها تحت ذراعي، لما سمعت صوتاً ينادي بالإسبانية من بعيد :

ــ كامبوس، كامبوس.

في الوهلة الأولى اعتقدت أن الشاب الذي كان يلبس ملابس الجنود البحرية يقصد شخصا آخراً، ولكن عندما رأيته يقترب مني، ويعانقني، لم يعد عندي أي شك بأنه يعنيني.

ـــ كامبوس، أيها الرجل العنيد، كيف حالك يا شبيهي.

فقلت له، بعد أن تطلعت به ووجدت أنه يشبهني بالفعل :

ـــ أرجوك تفحصني جيداً، ألا تعتقد أنك تبالغ، فأنا من مواليد البصرة.

ضحك وهو يضربني على كتفي :

ـــ غريب، لم تترك أحلامك، كنت تحلم دائماً بالسندباد والبصرة.

سكت، ابتسمت، وهززت كتفي. في الحقيقة فكرت حينها، لم لا ؟ فمازال لدي خمسين دقيقة من الوقت. وهي قصة جميلة. تذكرت أننا يجب أن نخترع القصة أثناء كتابتها، فلماذا لا نفعل ذلك الشيء عند روايتها ! وأنا الآن أخترع القصة أثناء سردي لمجرياتها. ولقول الحقيقة، فبطريقة ما، أحسست بحنين قديم للملابس البحرية التي لبستها على مدى ستة أشهر من 1 أكتوبر 1978 حتى 1 مارس 1979، عندما كنت في القاعدة البحرية في البصرة مترجماً لجنرالين ألمانيين شرقيين. كانت أيام خدمتي الذهبية. وكانت جارة بيت جدي المتزوجة تنتظرني بوجد وتصر على لبسي الملابس البحرية عند لقائي بها. وما أزال أتذكر أيضاً، عندما انتهى استخدامي في شعبة الرياضة التابعة للقوة البحرية، وإلتحاقي بمعسكر المحاويل في الحلة، كيف أن ضابط بطرية المدفعية التي نُقلت إليها صرخ بي : إنزع ملابس النسوان هاي، قشمر». لم يكتف بذلك إنما عاقبني بالزحف على طول ساحة العرضات وعرضها قائلا «راح أراويك العسكرية شنو معناها، وشلون راح نحرر فلسطين».

ـــ قل لي...

ـــ آليخندرو.

أجابني عندما كنت أسأله ونحن نجلس في مقهى «إياب» :

ـــ آليخندرو، هل صنف البحرية عندكم مكروه أيضاً بين الأصناف العسكرية الأخرى ؟

ضحك وسحب سيجارتين من علبة سجائره. قدم واحدة، فأخذتها رغم تركي التدخين منذ زمن طويل :

ـــ «أومبرة»، سيجارتك الكوبية المفضلة.

قال لي ذلك وهو يشعلها.

ــ كامبوس، كيف نسيت ذلك.

أضاف وهو ينفث دخان سيجارته.

ــ ألا تتذكر ضابط المشاة زين العابدين، الذي جعلنا نقف في الشمس يومين في بوينس أيريس، عندما كنا عائدين للتو.

علق، وقد بدأت أسارير وجهه تتقلص.

ــ عائدين ؟ آليخندرو، من أين كنا عائدين ؟

سألته، فنظر إلي متفحصاً. صاح بالجرسون ليجلب لنا كوبين من الكابيتشينو، ثم فتح فمه :

ــ كنت دائماً ذكياً. تلعب أدواراً عديدة. مرة الأصم. مرة الأعمى. مرة الأبكم. إنني أحسدك.

توقف قليلاً ليرى رد فعلي، ثم استمر بالكلام هذه المرة دون أن ينظر إليّ، متفحصاً سيجارته التي أتى على أكثر من نصفها :

ــ أنت صاحب اللسان السليط المثقّف، لم تقل كلمة للضابط الذي عاقبنا في ثكنة بوينس آيريس لا لشيء إلا لأننا تابعين للقطعات البحرية، وكان يعتقد أن كل القوات البحرية خانت الجيش في حرب الفولكلاند لأن تربيتهم إنكليزية.

لم أعلق. جاء الجرسون بأكواب الكابيتشينو. أوقف آليخندرو الجرسون وهو يأتي على كوب الكابيتشينو كله ليطلب واحداً آخراً. رمى ببقايا سيجارته على الأرض.

ــ كنت تقول أننا نستحق ذلك، لأننا كنا هناك، بالرغم من معرفتك أننا لم نقاتل.

دفعت له بكوبي الذي أشربه وقلت له سأنتظر الكوب الذي سيأتي. أخذ آليخندرو هذه المرة جرعة كبيرة أيضاً.

ــ كنت أسألك هل نحن على حق أم الإنجليز. وطبعاً كان جوابك الذكي دائماً.

توقف قليلاً، أخذ جرعة أخرى، وأشعل سيجارة جديدة، ثم أكمل محاولاً تقليد صوتي :

ــ اعرف إذا انهزم الإنكليز فإن حكم الجنرالات سيطول.

صمت، ثم أعقب.

ــ بالرغم من أنك لم تكن مع الإنجليز.

جاء الجرسون بكوب الكابيتشينو الثالث. رحت أرتشفه بهدوء. هكذا بقينا جالسين لمدة ما يقارب أربعين دقيقة، لا أدري كم سيجارة دخنا وكم كوباً من الكابيتشينو شربنا واحداً تلو الآخر. آليخندرو يروي القصة تلو القصة عن الحياة هناك، في الفولكلاندا. وأنا لم أحاول مقاطعته أو تكذيبه. لماذا ؟ كان الشاب يُلقي جمله بقناعة تامة، فيما كان الأمر يلتبس علي بسبب ما يقوله، لا يهم إن كنت مقتنعاً بما يرويه أم لا، إنما المهم بالنسبة لي كان رواية الحكاية طبعاً، كان بإمكاني إيقافه وإشهار هويتي الشخصية أمامه، ولكن كيف أقنعه بجنسيتي الألمانية وقد قلت له في البداية أني من مواليد البصرة ؟ وحديثي مع الجرسون باللغة البرتغالية ! بل كيف أفسر له إجادتي الحديث معه بلغته الإسبانية (بالرغم من أنه كان يعتبر عدم تحدثي معه بلهجته الأرجنتينية له علاقة بخروجي من الأرجنتين وهي محاولة ذكية مني تغيير هويتي). ولكن ما هو المنطق أمام شخص يروي القصص على طريقته. ألا يمكن أننا نخترع القصة أثناء روايتنا لها ؟ فآليخندرو لم يتحدث عن ماضٍ بتفاصيله فقط ــ حتى أنني كنت أشعر أنني كنت معه بالفعل ــ إنما عن حاضر.

سألته ما الذي يفعله في لشبونة، فحدثني عن باخرتهم القادمة من الأرجنتين، هم في زيارة سريعة لتبادل الخبرات العسكرية.

ــ لم أذهب مع الآخرين، كان هناك نداء يناديني ويقول لي أن كامبوس، شبيهك الذي فقدته في بوينس أيريس، بعد الحرب، لم يقتلوه، إنما هرب ليلجأ إلى موانىء الله، فهو الوحيد الذي نجا من قدرنا، أنت تعرف أننا إما «مدفونون أو مسجونون أو مبعدون».

ترى هل أفكر بصديقي ملهم، الأسير بنفس الطريقة. حينها فكرت بالفعل بحماقة الاعتراض على ما يرويه.

ــ ها أنت ترى يا صديقي، السندباد لا يموت.

قال لي وافتر ثغره عن ابتسامة عريضة :

ــ ها أنا أراك مثلما كنت تقول دائماً بحاراً على اليابسة.

بعد تلك الجملة التي خرجت من فمه بصوت فيه نغمة لاتينية جميلة، أضاف وهو يؤشر إلى ملابسي الكاريبية.

ــ أنت رجل كاريبي، لا تعوزك إلا أنثى الدلفين !

فسألته ماذا يعني، فأجاب :

ــ ألا تذكر القصة التي روتها لك صاحبة الحانة عن رجال الأمازون في مدينة ماكوندو ؟

وعندما رآني صامتاً، أكمل :

ــ عندما يرى هناك نفر من الرجال أناث الدلفين تلعب، يحملوهن إلى اليابسة، يلعبون معهن ثم ينامون معهن الليلة كلها.

ضحك وغمز في عينيه :

ــ أنت تعرف أنها تمنح القوة.

لم تتوقف يده من مداعبة أطراف قبعته البحرية، فيما لم تفارق الابتسامة شفتيه :

ــ وأنت أين دلفينك ؟

فقلت له :

ــ رحلت مع بحار كوبي. هل تعرف أنه يشبهك ؟

ضحك وسألني :

ــ لم تنسها طبعاً.

هززت رأسي بالنفي.

فقال :

ــ عجيب، في حديثك الكثير من الصحة، فنحن ندور وندور وفي النهاية نستقر عند واحدة، لا يهم من تكون وماذا تفعل بنا.

فقلت متأففاً :

ــ وما هو العلاج برأيك.

تطلع بي لوقت غير قصير، حتى شعرت بتوقف كل شيء : دقات قلبي، لغط رواد المقهى، حركة الدخان.

ـــ فقط هو الموت الذي سيحررك منها.

فقلت له :

ـــ ولكني لا أريد أن أموت.

فأجابني وهو يسحق السيجارة العاشرة، ربما، تحت قدميه :

ـــ أعرف لذلك هربت من الحرب.

لبرهة سكت، ثم سألني فجأة :

ـــ هل عندك دهن الدلافين ؟

فتساءلت متعجباً :

ـــ دهن ماذا ؟

ـــ كامبوس، إنك تنسى كثيراً في السنوات الأخيرة، ألم تقص علي أنت حكاية رحلتك إلى مدينة ماكوندو ؟

وعندما لاحظ صمتي، أضاف بحماس :

ـــ من غيرك كان يطوف على المواقع العسكرية عندما كنا مدفونين في جحورنا هناك، وكان يروي لنا القصة تلو الأخرى. كانت قصصك نعيماً وسط ذلك الجحيم.

في تلك اللحظة وكأن الإلهام هبط علي مرة واحدة، وجدتني أقول له :

ـــ تقصد عندما وصلت ذلك المساء أطراف مدينة ماكوندو ؟

فأجاب بحماس، وكأنه لم يصدق :

ـــ نعم، نعم.

قبل أن أفتح فمي، أتيت على بقايا الكابوتشينو التي استقرت في قعر الكوب باردة كثيفة قليلاً :

ـــ عند المساء وقبل أن تغيب الشمس بقليل، كنت أتجول عند أطراف ماكوندو، تحت عند النهر. طاولات المهربين الممتدة كانت مليئة بكل البضائع النادرة من كل الكرة الأرضية، مسك إبل الهملايا، أبسطة من سمرقند، عطور الفيتشي من باريس، رويال لافانديل من لندن، زبد رائب من دبلن، جلد حيوان متوحش من مراكش، زجاجات التكيلا بالأفاعي الصغيرة من المكسيك، طيور

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأمازون النادرة، فول زنوج السودان، دفوف خشابة البصرة، وزهرة سوق الشيوخ. وهناك عند أحد زوايا السوق التقيت بامرأة تبيع الأعشاب التي تطيب الدمل الجلدية، وجذور الأشجار التي تنظف الجسد. خلف اهرامات الأوراق اصطفت سلسلة من زجاجات الجوني ووكر المملوءة بسائل حليبي أبيض. سألتها ما هذا، فأجابتني أنه دهن دموع اناث الدلفين. إذا أخذت بعض القطرات ودهنت جفن عيونك، وجهك، يديك فإن الإنسان الذي يحبك سوف لن ينفصل عنك !! هذه المرة سألني آليخندرو، فيما إذا كنت قد إشتريت زجاجة من هذا السائل، بعد أن نسي أنه قال لي قبل قليل أنه يعرف القصة، ولكننا نعرف أننا كلما روينا القصص كلما تبدل مجراها ؟!

ــ طبعاً. استعملته. كان زمناً جميلاً، لم تبق امرأة و لم أجذبها مثل المغناطيس، حتى وجدت تيريزا المرأة التي كنت أبحث عنها منذ زمن طويل لم أشأ أن أقضي معها وقتاً عابراً فقط. هكذا أردت البقاء معها إلى الأبد.

سكت للحظة، كنت أنتظره يسألني ولكني رأيته مخدراً بقصتي، فتابعت ببطء :

ــ لسوء الحظ بدأت هي أثناء غيابي بدهن نفسها، بالرغم من أنني أخفيت الدهن بعلبة من نسكافة فارغة. في اليوم الثاني، ظهر عند باب البيت رجل غريب. لم يمض وقت طويل حتى ظهر آخر وآخر، إلى أن قَدِم رجل ضرب على جرس البيت. ناداها بإسمها، فنزلت مسرعة بحقيبتها دون أن تودعني. تبعتها فرأيتهما عند الميناء. كان بحاراً كوبياً !..

أشعل سيجارة جديدة، قدم لي واحدة فرفضت.

ــ وما هي مشاريعك الآن ؟

فأجبته :

ــ أحاول استرجاعها والذهاب للعيش معها في الريف، لأنني تعبت من المدينة وثانياً لأنني أريد إنجاب الأطفال منها، وهناك أحسن لنا وللأطفال.

ضحك وقال :

ــ لا داعي للانتقال إلى الريف من أجل الأطفال، فهم يولدون مثل نبات الفطر أينما كنت، حتى في المزابل. ثم كيف تستطيع إرجاعها ؟

لم أجب. بل سكت هو أيضاً وكأننا كنا متفقين على نهاية القصة. فكما تعرفون كل قصة يجب أن تنتهي بشكل ما، أن تنتهي ربما بنفس الشكل الذي بدأت فيه، حلقة مفرغة تدور حول نفسها، لنجلس بعدها هناك، ولا نعرف من كان يروي القصة، نحن ؟ أم صوت في داخلنا ؟ أم هي القصة التي تروينا ؟ تبادل أدوار لا يعرف فيه، من ينصب شرك القصة لمن ؟ وللحقيقة فإننا، آليخندرو وأنا نسينا أمرنا نحن الاثنين لبعض الوقت. نسيت أنا هكذا مرة واحدة أمر الجرائد، أمر الساعة ودخلت معه في الحديث وكأننا بالفعل نخترع القصة لأنفسنا ونعيها بأنفسنا. فسألته أنا هذه المرة :

— ولكن ماذا عنك أليخندرو ألم تفكر بالهروب من الجيش أنت أيضاً.

انفتحت أساريره وكأنه ينتظر هذا السؤال مني.

— طبعاً. بسبب ذلك الكتاب الذي كنت أحدثك عنه دائما.

نظر لي. لم يقنعه هز رأسي له وتصنعي فهم مايعنيه، فأكمل.

— بودي تأليف كتاب عن الوجودية والعسكرية ولكن اللعنة على الجيش.. لا أستطيع الهرب، عندي أربعة أطفال، مثل نبات الفطر.

لقد أحزنني بالفعل. ولم أعرف ما أقوله بعدها. سكتنا لبرهة وسرحت طويلاً. ارتسمت أمامي صورتي وأنا في ملابس البحرية. هل هو قدري الذي بعث لي بآليخندرو ليعيد لي ذلك الحنين لتلك الملابس ؟ ليست كل السنين التي فاتت على حرب عشتها بكل لهيبها ولا الزمن الذي مرّ عليّ وأنا في هذه المدن الجديدة التي عشت فيها ولا كل النساء التي عرفتهن، بل حتى عودة تيريزا يبدو أنها لم تستطع تغيير ما هيأه لي قدري ماعدا ظهور هذا الرجل الأرجنتيني القادم من حروب فوق أراض بعيدة ؟!! أسئلة كثيرة انهالت فوق رأسي. كنت غائباً بالفعل، لولا صوته الذي أيقظني :

— وماذا تريد أن تفعل الآن ؟

نظرت له بارتباك، كمن صحى من غفوة طويلة. تطلعت بالساعة الكبيرة المعلقة وسط صحن المحطة والتي كنت أراها من مكاني. رأيته يبتسم متطلعاً إليّ. فجأة وجدتني أسأله :

— آليخندرو، أنت تعرف محبتي للملابس البحرية.

هز رأسه مؤكداً :

ــ وأنتَ تحب الكاريبيين مثلما أعرف.

لم يكن هناك شك بأنه يوافقني على ما أقول :

ــ ما هو رأيك أن نستبدل ملابسنا.

فسألني وقد استحوذت عليه الدهشة :

ــ الآن ؟

فقلت له وأنا أنهض :

ــ الآن.

نهض هو الآخر. أراد أن يُخرج محفظة نقوده ليدفع، فقلت له ألا يفعل لأننا سنرجع.

كنت أعرف مكان التواليت. توجهت إلى هناك فتبعني. دخلنا توالتين متجاورين. سلمنا الملابس واحد للآخر من فوق الحاجز الكونكريتي الواطىء. عندما انتهينا قلت له :

ــ أخرج أنت قبلي، سألحق بك.

فقال :

ــ كامبوس فيك من العبقرية ما يُخرس.

سمعته وهو يصفق الباب خلفه ويصعد السلم المؤدي إلى المقهى.

غادرت التواليت بعده بدقيقتين. وعندما أصبحت فوق، تذكرت أنني تركت هويتي الشخصية والنقود في جيوب بدلتي. لم أتجه إليه حيث جلسنا، إنما سرت صوب الباب الخلفي المواجه لباب الحمام حريصاً على ألا يراني، وأنا أخرج من هناك، لم يستغرق الأمر غير ثوانٍ قليلة عندما أصبحت في صحن المحطة. عاينت ساعة المحطة الكبيرة، كانت السابعة بالضبط. ولكن لا حاجة لمعاينتها أصلاً، لأن صوت فرامل قطار تيريزا الذي انتهى إلى رصيفه المعد له وصل سمعي، بالرغم من أنني كنت أدرت له ظهري وأنا أتجه إلى باب المحطة الآن.

فلورنسا يونيو 1996

شتات أحلام

ابراهيم المزدلي

إنسبت إلى قعر الكأس، مستلذا حرارته، ودارت أفكاري مع قطع السكر في السائل، وهي تنحل، وتقاوم جبروت التلاشي، والملعقة وراءها بسوط الفناء الدائر، تزحزحني بصعوبة وضنى، مع الفتات الحلو.

ــ يكفي.. ماذا تدير في الكأس ؟

قلت من وراء الدوائر التي ترسمها يدي، على حافة الفنجان :

ــ مجهول في الأعماق، يرتاح لهذه الدورة المحاصرة بقطر صغير.

ــ ذاب السكر يا صاحبي، منذ يومين.

أطلت ابتسامة على استحياء، من ركن فمي.

ــ ليت الأحلام التي ترف في دقيقة تدوم يومين.

لمعت أسنانه المائلة، وقد باعد ما بين شفتيه، في بسمة ساخرة.

ــ وكل من يسأل عنك، أجيبه : السيد يحلم، عد بعد غد.

أحببت تقززي، وتشبثت بذيوله، والرفض يعلن عن آدميتي وكرهت رمز سلطة واستعباد، نمق الأدمغة، وجعلها أعشاشا دافئة، تفرخ في كل دقيقة ألف جناح مقصوص.

وعادت بي قوافل الزمان، تشق رمال صحاري، امتدادها تيه وضياع، والهاجرة سيف مسلول، يظل الأعناق العارية، والإنسان عبد أو سيد، في مسرحية، لا ينتهي وقت عرضها، ستارها مرفوع باستمرار.

ورن جرس هادىء في عمق أذني :

ــ عدت إلى الشرود ؟

سقطت من جرح في زمن الآخرين، وأعلنت الانتماء إلى اللحظة الراهنة، وجدتني بمقهى صغير منزو في ركن، لا تعرفه خرائط الدنيا، وطاولة تفصل شخصين، ينتسبان إلى عصر، يأكل فيه الإنسان أخاه، ويزيده استنجاده تلذذا وانتشاء، وهو يمضع بقايا لحمه، ويلقي عظامه للكلاب الضالة، في شارع أعمى.

كأسي لاتزال ممتلئة، وجليسي يعدو في شوطه الثاني، من سائله الأصفر. جرعة القهوة في فمي ملح أجاج. وأطل الشاطىء البعيد. ينتشي بالذكرى المغموسة في شذا فجر، لم يولد بعد. استهوتني الرمال المسحوقة ذهبا ولجينا. وتمايلت خمائل خضرتها ربيع دائم، وظللها ندى زهور البراري، في الأسحار الرطيبة. اكتشفت مرة أخرى أن عروقي من لدائن، تحجرت منذ سنوات، وتوقف النزيف، لاشيء في عروقي سوى الهواء.

وانتفض الآن القاتل، بأجنحة غراب أسود، وهويت نبضا، يستند إلى عكاز متآكل، على جانب من آخر جحيم، لفئة من أهلي في أرض البوسنة، وهالني المنظر، وأرعبتني الجثت المتراكمة، في كل ركن، وبرك الدم الآدمي التي أضحت مشهدا، يملأ المآقي، مع طلة كل صباح. وأسياد العالم الجديد، يضعون قفازات الحرير الشفافة، ويكشفون بخبث عن أنيابهم الذهبية، التي تفنن جدهم دراكولا، في تنسيقها، داخل أفواههم الخربة. بنود جديدة لتنظيم العلاقات في الكون. كرامة الإنسان فوق الجميع، وليست مع أحد، الأقليات المستضعفة، وجدت أخيرا من يدافع عنها.

مرحى.. مرحى. وتمتد القفازات البيضاء، المغموسة في الكحول، تصافح بلطف الأيدي الخشنة، في جبال الأكراد. وتتهم هويتي في دروب العراق. وأفر إلى شواطىء الحلم، أجفاني مصلوبة بدبابيس أرق أجيال النكبات. وآلاف الأطنان من القنابل، تتساقط على بغداد... مدينة السلام. عم صباحا أيها السلام ! وهل حقا ترغب الدولة العظمى، في استصدار قانون لمحاصرة الأحلام الخجولة، المعلقة في رموش الذين يحلمون ليعيشوا ؟! وتمنع الجمارك الأماني العذراء، من العبور، إلى قلوب المسهدين، في آخر ليل بهيم، ينفلت من مذكرة الزمان. وغدا تمر من الطريق الخالي البعيد عربة شهرزاد، لتوزع على المشردين الحكايا المعلبة. وعلى الذين لاحظ لهم غدا، أن ينتظروا مائة عام، قبل أن تبتسم شهرزاد، للمرة الثانية.

* * *

اندفعت إلى كهف مهترىء، أنقب عن وثائق الدم، في تاريخ الكرامة، وجغرافية

الضمير، فتحت الملف الأول، فتدفق سيل الضحايا، بين حلقات الأجيال، بكل الأحجام، والأشكال، والألوان، وتناثرت بطاقات الهوية بأختامها المنتمية إلى العصور الآدمية جميعها. ودهستني الجموع الصامتة، في موكب القهر، وتراكمت صيحات الذل المخنوقة، وغابت الملامح البشرية، حلت مكانها بصمات المجرمين، في سجل الدم المسفوح. وجهزت الأخشاب، ليصلب مسيح جديد، وينتشي بعرضه على شاشات ملونة. وعلى جمر شمس لا تغيب، تشوى قلوب غضة، وتقدم لقوم، لا يأكلون إلا أكباد العباد الطرية. وانسحبت الأضواء، وانكمشت الأنوار، أضحت بدرا مكتملا، هو الزمان كله، لا قبل ولا بعد، لا بدء ولا ختم. وسقطت أحلام غسقية العيون، في رماد أثاف سوداء سحم، تركها رجل جاهلي، كان صديقا لعروة بن الورد. وتَلَثَّم جرح في مقلتي، ليستر عذاب الأجيال، وتحركت ببطء العربة الذهبية، تجرها الخيول البيضاء الهزيلة، تحمل جثث عشرات من أحبتي، لأدفنها بهدوء، في خندق عميق، حفرته في عيني امرأة ظننت يوما أنها حبيبتي، وغدا عمري شتاء غليظ المحاجر. لا تعرف مقلتاه الدموع.

عدت إلى وعي شبيه بالإغماء، مثقل الجسم بطعنات مجهول طاعنها. ارتخيت في مقعدي، ورثيت لصديقي الغارق في وحدة قاتلة، بعد أن أبحرت ملاحا مركبه كرسي، وموجه رصيف، وأعادني الأسى، من رحلة العذاب، شظايا متناثرة، في فم زوبعة هوجاء. تابعت نظرات صاحبي، وهي تزحف حاقدة، خلف نموذجين بشريين، من نوع خاص، كنا نظن أنه اختفى، كوجه ذابل، من وجوه حضارة الآخرين العرجاء، كأنهما رجل وامرأة، بل لا رجل ولا امرأة، شخص هو المرأة قصت شعرها، على طريقة الصبية، في موضة القص الأخيرة. التي تذكرنا بجنود المرتزقة، وهم يحاصرون الأحرار في عالم ينبذ الأحرار، وامرأة هي الرجل، نسي أن له شعرا سنوات، ورماه على ظهره ضفيرة غليظة، تقيأ جليسي سبة فظيعة وقحة، أهداها لقذارة أمريكية، تسقط في عيوننا الحزينة الميتة، في مدينة عربية، غاب ماردها العنيد، من ساحات المبارزة، واكتفى بزاوية صغيرة، في كتب القراءة، تحت عيون صغيرة، لا تدري ما الخبر، وينبت على سفوح جفونها ألف سؤال حائر معذب.

* * *

مساء الدارالبيضاء يبسط متعبا أذياله السوداء. يد تحبني تمسك بي، لئلا أضيع فقاعة هواء، في وسط الزحام، ونحن على أعتاب «الباب الكبير» بعد أكلة شعبية

في «السماط» متحف المآكل العجيب. مرق رجل، كأنه لنحافته ظل، على دراجة عادية جدا، اعترضت طريقه حالة تلوث أوروبية، تمشي على رجلين، وتنتمي إلى عصر ما قبل الإنسان. مال الظل بخفة رشيقة مبتعدا عن العفونة، وملء شدقيه شتيمة كارهة :

ــ آلي كوشي يلعن دين أمك.

وانزاحت عن القلب غيمة تعصره، وانفجرنا مع الضاحكين.

* * *

تأكدت اليوم أن نص الشافعي وأحمد، على نفي المخنثين، فيه شفاء لقلوب بها مرض، ولأجسام تئن من جراح حضارة بتراء. أما لعن المخنثين من الرجال، والمترجلات من النساء، فواجب عين. أضفت في اجتهاد صامت، لم يتجاوز التراقي.

حرك صديقي بيده مقعدي بقوة :

ــ من الأفضل أن نترك موقعنا، مادمت حاضرا غائبا، لعلنا نجد بعضا منا بين الجموع.

ــ إننا نتحرك على الحافة، هويتنا تلعب في حالة الشرود.

انتفض في محاولة احتجاج يائسة :

ــ لا داعي لتكسير النصال على النصال، فالمتنبي بعض نبضنا أحببناه، أو كرهناه.

أفلحت في رده إلى موقعه غير سالم، ولا غانم.

ــ اجلس لحظة أحدثك عن حلم عجيب، من أحلامي النادرة.

وتهالك على مقعده البلاستيكي، مشدودا بالطعم الملقى بين عينيه.

ــ خير وسلام، أحك وبسرعة، فقد طال حبسنا في هذا القمقم المنسي.

ــ قَرأْت ياسيدي، في حكايا النائم، أنني في جماعة من الناس، هيهات أن يحدها حصر، أو يلم شتاتها عد، نقف في صف طويل، أوله عند باب عمارة أنيقة وآخره لا وجود لآخره، ونحن نتلهف متى يحل دورنا لندخل من البوابة النحاسية الفخمة.

واندفعت بعد حين مع مجموعة إلى الداخل، والأمواج الآدمية الهادرة تقذفنا، وبين الحنايا شوق أهل الأرض أجمعين، إلى المرتقب المجهول.

رسم صاحبي صورة خيالية لأحشاء العمارة :

ــ وجدتم نفوسكم في ردهة بالغة الأناقة، وابتسامات سمراء وشقراء، تمتد بين أيديكم بسطا طائرة، وتحملكم إلى دنيا، لا حزن فيها ولا شقاء.

أجبت بجد حازم :

ــ هذا حلم آخر لرجل نصف مخبول، يحلم مفتح العينين. أما نحن فقد قذفنا سيل آدمي عرم، إلى ساحة واسعة، في كهف تحت الأرض، وتلقفتنا أياد شديدة، تزيل ثيابنا، بسرعة وعنف، وتسلمنا إلى جماعة أخرى، تتولى قلع جلودنا بأدوات لم أر مثلها من قبل، ووقفنا في صفوف كثيرة، بدون جلود، وامتدت أصابع من كل مكان، تنتزع حواسنا، وتقذفها في قوارير زجاجية، في أحماض بشتى الألوان.

علق صديقي :

ــ حلم عجيب حقا.. ألم تصادفوا العملاق ذا العين الواحدة، صاحب إيليس ؟

تابعت وكأني أحدث نفسي :

ــ تأملت بِرُعبِ ألفِ رجل ماذا يقع، كنت أرى كل شيء مع أن حواسنا صودرت منا، وجمعت أصنافا، رأيت رحى كبيرة، تديرها عربات تجرها أحصنة بعشرات الأرجل، وللرحى فم كالمغارة، تقذف إليه الجموع، وتدور على جثتهم، وجدتني مع جماعة، في قبضة فكين بضخامة فيلين. وعصرت مع المعصورين.. لا دم.. لا ماء.. لاشيء يقطر من جسومنا؛ وألقتنا الرحى ألواحا يابسة، عند فوهة فرن، تشبه باب لعلو.

قدم صاحبي مقترحا ملفوفا في ورق ساخر :

ــ أنصحك بعرض ما رأيت على يوسف، فهو الوحيد القادر على تفسير رؤياك.

نطقت حسرتي :

ــ وأين العصر الذي تأوله الصديق، من هذه البشاعة ؟ إنه كابوس مدمر لحلم جيل كامل.

وعاد مخاطبي ينبش في أعماقي :

ــ وماذا حدث بعد ذلك ؟

قال ألمي :

ــ ألقتني لجة الحلم إلى مرفإ يقظة حزينة، وجدت في فراش ضيق جسدا باردا، في غرفة تدنو حيطانها مني في كل يوم وأكتشف أنني في قبر، يتحرك من كل اتجاه.

وقف جليسي هذه المرة، عازما على تغيير الفضاء :

ــ ينبغي أن نغادر هذه الحالة الآدمية، ونبحث عن انتماء جديد.

وقفت. الجلوس يبدو الآن متعبا، بل قاتلا، وها نحن قادران على التحرك مرة أخرى. وهبنا أقدامنا لمتاهة الشارع. التفت حولي.. تأكدت أننا لم نكن وحدنا نتحرك.

وبحثت عن صديقي فلم أجده، فتشت عن جسدي، في ثنايا ثيابي، فلم أجد شيئا، خلعت ملابسي، وتجردت عاريا، ألقيت عربي في أعماق نفسي، باحثا عن أناي التي كانت هنا، فلم أعثر لها على أثر.

محمد زفزاف :
صورة الكاتب في إبداعه

نجيب العوفي

بعض النماذج من المبدعين الأُصلاء، تضيق عنهم منصّات التكريم أو يضيقون بها بالأحرى. يُحرجون المراسيم والطقوس البروتوكولية ويضعونها بين قوسين فيما يشبه «الورطة» أو «المفارقة»، أو يجعلونها هُزؤاً وسخرية بالأحرى. لأن الإبداع الحقيقي والصادق يتقدم دوماً بلا زفّة ولا جوقة، ولأن المبدعين الأصلاء يُرجمون أكثر ممّا يُكرمون، يُقَدَّمون كقرابين أكثر ممّا تُقدَّم لهم القرابين، لأنهم كالأنبياء والهُداة، غُرباء في أوطانهم تُعساء في مجتمعاتهم. إنهم وُلدان «عاقّون» في مجتمع «عاقّ». وفرق كبير بين عقوق وآخر.

وأعتقد أن محمد زفزاف، واحد من هؤلاء المبدعين الأصلاء الذين يخرقون قواعد اللعبة التكريمية ويربكون مراسيمها وبروتوكولاتها. وما أشبهه هنا بذلك الطفل المشاغب المتحرّر الذي نقتنصه من فضاء طفولته الفسيح الأليف، ونُجبره على القيام بدور تمثيلي ثقيل، لا يتقنه ولا يطيقه.

إنه إذن يُحرجنا.

وإننا إذن نُحرجه.

لكن مع المبدعين الأصلاء والأصفياء، يتحرر التكريم من طقوسيته وشكليته ويستعيد صدقه وصفاءه، يستعيد بهجته وبهاءه، ونغدو في حفلة سمر أخوي مع أحد أفراد عائلتنا الموهوبين، مع قطعة من وجداننا وروحنا ومعاناتنا ومع قيثارة شجية طالما عزفت على أوتار همومنا وأشواقنا، فأجادت العزف.

مع زفزاف، بعبارة، نغدو في حضرة أنفسنا، وبكامل العفوية والحميمية.

فليكن إذن حفلاً تكريمياً عفوياً أو حتى «جاهلياً» على غرار أسلافنا الجاهليين،

حين ينبُغ ويتألّق بين أظهرهم مبدع شاعر. وها هو ذا مبدع بين أيدينا، منّا وإلينا، تألّق وشعّ كفاية، وسكب الدفء والنور سخياً من سراج وجدانه وعلى أطراف بنانه، فلنتحلّق إذن مُحْتفين حول سراجه، حول سراجنا. ولتنخرط الكلمة في مراسيم تكريم الكلمة.

وسؤالي الأولي هنا / من أي مُقْترب، ترى، أقترب من زفزاف وعالم زفزاف، ومن أي مِطَل أطل عليه، في جلسة مخصوصة ومحدودة كهذه ؟!

هل أقترب منه إنساناً، أم مبدعاً وفناناً ؟! وهل يمكن تُرى، الفصلُ بين وجهي العملة، الإنسان والمبدع، في تجربة زفزاف بخاصة ؟!

هل أقترب منه قاصاً أم روائياً أم شاعراً أم كاتباً أم مترجماً ؟!

عوالم كثيرة وثريّة تنطوي في هذا الجِرم النحيل الوديع المتنسّك، الذي يسمى محمد زفزاف.

لهذا، لن أجازف بالمغامرة في هذه العوالم الثرية والبهية حتى لا تزلّ بي الخطوة وتشرد مني الرؤية، وكيلا أقول كل شيء دون أن أقول أي شيء. وسأجعلها فحسب شهادة أخوية حميمة ومقتضبة في حقّ كاتبنا «الكبير»، وبوحاً وجدانياً وتلقائياً من قبيل ما نتطارحه عادة في جلساتنا القليلة والجميلة.

هذه، في رأيي، هي «الشفرة» اللغوية التي يؤثرها ويُسيغها زفزاف، دون باقي «الشفرات» المصطنعة والمُحذْلقة، والحديث ذو شجون.

يختصر اسم محمد زفزاف، تجربة إبداعية خصبة وطويلة تنْداح على مدى ثلاثين سنة، حافلاتٍ بالعطاء والثراء.

وتجربة كهذه، في وضع سوسيوثقافي معقد كوضعنا، تبدو بحق مغامرة باهرة وشجاعة، لا يقدر على وَعْثائها سوى أُولي العزم من الكتاب. وقد خاض زفزاف هذه المغامرة، وما يفتأ يخوضها، بكل الصدق والمعاناة ونكران الذات. خاضها محترقاً كالعنقاء ومتجدداً مثلها، فلم يستنسخ ولم يجتر نفسه، بل كان يتجدد ويتولّد باستمرار، مفتتحاً في كل مرة أفقاً جديداً للتخيل والتأمل والقول. وما يفتأ عالمه القصصي والروائي في هذا الصدد، من أخصب العوالم السردية المغربية وأكثرها إنصاتاً والتقاطاً لإيقاعات ونوابض حياتنا الاجتماعية الغنية والشقية. وبالتالي من أكثرها شفافية وسلاسة على مستوى اللغة والبناء.

إن ابن القنيطرة ومبدعها الخارج من أصلاب الشعب، ظل يحمل معه على امتداد رحلته الطويلة، جوهر هذا الشعب البسيط والرائع، صاهراً إياه على نار الكلمة المبدعة، البسيطة والرائعة.

وقليل هو الإبداع الذي «يُنمذج» روح الشعب وروح التاريخ. قليل هو الإبداع الذي يجمع بين السهل والممتنع.

يختصر اسم زفزاف، إذن، تجربة إبداعية خصبة وطويلة ومحنّكة، يختصر مرحلة، أو على الأصح يختصر مراحل وعقوداً، الستينيات، السبعينيات، الثمانينيات، التسعينيات..

والرهان مستمر.

وهو بهذا، يعد من مؤسسي المشروع الإبداعي الحديث بالمغرب ومن مؤسسي حداثته أيضاً، وفي مجال القصة القصيرة والرواية تحديداً، وتبدو القصة القصيرة، في رأيي، هي صاحبة الامتياز الأولى في تجربة زفزاف الإبداعية وهي المجال الحيوي لموهبته السردية. فها هنا تتجسّد بالفعل بلاغة القص ومهارته، وها هنا نَشيم بعضاً من ذلك الأَرَج المعتّق، أرج تشيكوف وموبسان وهمنغواي.. ها هنا شعرية القص ومتعته.

ويهمّني هنا أن أستعيد بضع ملاحظات أثارتها لدي قراءة بعض النصوص المبكرة لمحمد زفزاف، وتمس من وجهة نظري العصب الحي في تجربته القصصية.

«عند محمد زفزاف يمكن القول، دونما أي شطط في هذا القول، بأن القصة القصيرة المغربية لم تعد منشغلة، فحسب، بـ«إثبات» هويتها القصصية والاجتماعية، بل أصبحت منشغلة أيضاً بـ«تحديث» هذه الهوية و«عَصْرنتها». أو بعبارة أدق، أصبحت تخطو أولى خطاها على درب التحديث والعصرنة.

ومن الواضح في هذا الصدد، أن محمد زفزاف ليس نسيج وحده في ذلك أو صاحب ريادة وسبق، بل هو واحد من كوكبة قصصية طليعية ستؤتي أكلها منذ طلائع السبعينيات وإن ظهرت بوادر ومقدمات هذا «الأكل» القصصي منذ أواخر الستينيات.

هو واحد من أوائل وأنشط هذه الكوكبة، منذ منتصف الستينيات فصعداً. وهي الفترة التي شهدت فيها القصة القصيرة المغربية إرهاصات تحوّل جديد، هو

بمثابة مخاض آخر ضمن سلسلة مخاضاتها التي تستجيب فيها للمخاض الاجتماعي والتاريخي والثقافي المتواصل الخفقان والمَوران.

وزفزاف، لهذا الاعتبار، مؤشر على حساسية قصصية جديدة تتكوّن وتتفاعل بالتدريج، يغذّيها جيل يتكون ويتفاعل، هو الآخر، بالتدريج، وتكتسب القصة القصيرة على يده نَفَساً ودماً جديدين.

ما هي العلامة البارزة المميزة لهذه الحساسية المتكونة المتفاعلة، لهذا التحول / المخاض، وعند زفزاف بخاصة ؟!

تتمثل هذه العلامة، أول ما تتمثل، في تجديد نسيج وخلايا القصة القصيرة أساساً. في البحث عن صيغ وآليات جديدة للقول القصصي تناسب الهموم القصصية والنفسية والاجتماعية المستجدة والمتفاقمة في الوقت نفسه، وتعيد طرح الأسئلة، والأسئلة القصصية بخاصة، من منظور لا نقول إنه مغاير تماماً للمنظورات السابقة، ولكنه حتماً ليس إيّاها.

وعند زفزاف، وكما يتبدّى من خلال مجاميعه القصصية، فإن الشغل الشاغل الذي أصبح يهاجس القاص، هو أن «يقص»، أن «يكتب» قصة قصيرة. وتأتي الأسئلة الأخرى :

أي «موضوع» يقص ؟!
لأي «هدف» يقص ؟!
بأي «وعي» يقص ؟!

في الدرجة الثانية أو الضمنية من الاهتمام.

ما يهمه هو «كيف» يقص. أي الكتابة القصصية ذاتها وليس حمولتها أو إيديولوجيتها أو قصديتها. وأحياناً تتحول هذه «الكيف» إلى مجرد صبوة أو نزوة للقص.

وبهذا السبب، يبدو الوعي القصصي ــ الجمالي عند زفزاف راجحاً ومتفوقاً على الوعي الإيديولوجي ــ التاريخي الذي يتوارى خلف الوعي الأول ويبقى، في غالب الأحيان، مُسْتَتراً وثاوياً بين ثنايا القصة، خلافاً لاستعلانه وطفوحه عند معظم القصاصين المجايلين له، بمعنى أن «سلطة الكلام» تتراجع أمام «سلطة القص» أو «شعرية القص». وبالتالي يتراجع الهاجس الإيديولوجي أمام الهاجس القصصي، وتغدو المسافة بين النص والمرجع، بعيدة على قرب وقريبة على بعد.

لكن بما أن كل هاجس قصصي هو، في التحليل الأخير، هاجس إيديولوجي، وبما أن المبالغة في إخفاء «المسروق» هي إحدى السبل المؤدية إلى كشفه، فإن الصبوة أو النزوة القصصية العارية والخالصة عند زفزاف تكشف ضمنا أو علناً عن الهدف / الوعي / الموقف. أي عن الإيديولوجيا المتلبّسة للنص، وأيضاً وأساساً تكشف عن المرجع الملموس، عن الواقع الاجتماعي، حوض السباحة الساخن للنص، صبوةً كان أم التزاماً.

وإذا كانت هموم المثقف البرجوازي الصغير، هي الوتر القصصي الحساس عند زفزاف، كما هو الشأن عند جيله، فإن الهموم اليومية الاجتماعية الصرفة وتر قصصي ثان عنده، لا يقل حساسية وأهمية.

ويقارب زفزاف الإشكال الاجتماعي من خلال مقاربته الوئيدة الشفافة للهموم اليومية الصغيرة ــ الكبيرة لجمهرة الكادحين والبسطاء والمهمّشين. وهو بمقاربته الوئيدة الشفافة هذه، يكشف عن تضاريس وخبايا الإشكال الاجتماعي بلا جلبة كلامية أو ضوضاء إيديولوجية. يكشف عنه همساً وعفواً أوضح مما يكشف عنه البعض صراخاً وقصداً». (عن مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية، ص 272–273)

لست هنا بصدد قراءة فاحصة لتجربة زفزاف القصصية، لأن المقام أضيق من أن يستوعب أسئلتها وأبعادها، بل هي ملحوظات وخواطر تتداعى عفواً على هامش التجربة وتخومها. ولا أجد من ثم سوى «بلاغة القص» كعنوان أو مؤشر يلخص هذه التجربة ويستقطر رحيقها وعصارتها الجمالية.

وتتجلى بلاغة القص هذه من خلال خاصيتين متآخيتين، وهما شفافية القص، ومتعة القص.

تمسّ الخاصية الأولى، المبنى الحكائي. وتمس الثانية المتن الحكائي، حسب اصطلاح توماشيفسكي.

بلاغة القص، إذن، هي مفتاح السر لتجربة زفزاف القصصية وهي التي فتّحت الصدور والآذان لهذه التجربة فاحتضنتها احتضان أُلفة ومودّة. هي التي أكسبت اسم زفزاف شهرته الأدبية، وطنياً وعربياً وعالمياً، من خلال بعض الترجمات التي أُنجزت لأعماله وأحلته اسما ــ ضيفاً على جامعة برنستن وجامعة لينينغراد على سبيل المثال..

وهكذا لم يعد ابن القنيطرة وسليل بسطائها، رهين أرصفتها وجدرانها وحبيس بيوتها

الواطئة، بل شيد له إبداعه جسوراً وقنيطراتٍ راسخة عَبَر منها إلى العالم الأوسع.

أصبح ابن القنيطرة، سفيراً أدبياً فوق العادة لبلاده الجحود.

لم يركض زفزاف وراء بريق الشهرة، ولم يزاحم بالمنكب في سباقها المحموم وسوقها النافقة ــ المنافقة في هذه الأيام، بل جاءت إليه الشهرة تسعى حَبْواً وَصَفْواً.

والشهرة كما نعلم، قد تقتل صاحبها إذْ تحييه، قد تخلق منه خلقاً آخر وتصيبه بـ«قطيعة» سيكولوجية قاتلة وكاريكاتورية، بشيزوفرينيا شقية، مضحكة ومبكية. لكن شهرة زفزاف الأدبية لم تَحِدْ به عن سويته وهويته فما ازدهى وما انتخى، وما بدّل تبديلاً. بل كانت الشهرة صَيْقلا لوجدانه ووقوداً حارقاً، لمزيد من التواضع والسماحة، ولمزيد من البذل والعطاء.

هذا درس يعلمنا إياه زفزاف، بصدق وعمق ونكران ذات، في زمن استَنْسر فيه البُغاث بأرضنا، من كل فصيل ورعيل. إنه يقدم لنا صورة، أستطيع أن أقول إنها مثالية ونموذجية، للكاتب العصامي، الزاهد، المتنسك في محراب رسالته حدّ الرَّهْبنة، المصاب بداء الكلمة المزمن والعضال، اللاّ يُرجى منه شفاء.

تصدق على زفزاف المقولة العربية المأثورة بكل حمولاتها ودلالاتها «أدْركتني حرفة الأدب !».

هذه الحرفة التي تورث المغارم أكثر مما تورث المغانم. الحرفة التي لا تغني ولا تسمن من جوع، وتجعل صاحبها بحق شمعة تحترق لتضيء. وقد كان زفزاف ومايزال هذه الشمعة المحترقة، في صمت.

وعلى امتداد رحلته الإبداعية الطويلة، كان رأسماله الوحيد ومايزال، هو الكلمة، ولاشيء سوى الكلمة المجبولة بالصدق والمعاناة والبهاء.

ومن ثم يحق لي، بدون هَدْهَدة لمشاعر زفزاف الرقيقة الحييّة وبدون تحيُّف في القول، أن أطلق عليه، ناسك الكلمة وراهبها المتوحد. لا يهمه ولا يَشْغله سواها، ولا يستدفىء إلاّ بلهبها ولظاها.

يكفيه قليل من الخبز، وقليل من النبيذ، ليحيا.

ويكفيه سؤدد الكلمة وسؤدد الكتابة، ليحس بسؤدد الحياة ويعيش معناها ومغزاها.

هذا درس يعلمنا إياه زفزاف، بصدق وعمق ونكران ذات.

وزفزاف القاص والروائي، منتج ومبدع الشخصيات الورقية والحية في آن، هو بذاته بطل قصصي وروائي بامتياز.

إنه ستيفن ديرالوس، بصيغة مغربية.

هل تراني أحرج زفزافاً بهذا القول ؟!

وهل تراه يحرجنا بهذا القول ؟!

إنها الكلمة، كما أسلفت، تنخرط على سجيتها في مراسيم تكريم الكلمة.

فلندع الكلمة تعش فرحها الطفولي والتلقائي، ولنتساق أنخابها معتقة، في هذا الزمن المجوسي الصفيق، زمن الطبل والمزمار.

وتحية لزفزاف، إنساناً وفناناً.

الشجرة المعطاء

أحمد بوزفور

... ثم تعرفت على زفزاف شخصيا في بداية السبعينيات، وأخذ يحتل منذئذ، وبالتدريج، مكانة خاصة في نفسي.

في كل واحد من الأصدقاء الكتاب، كنت أجد إلى جانب الكاتب شخصاً آخر : الأستاذ الأكاديمي أو الطالب أو الصحفي. الأب أو الأخ أو الصديق. الطَّمُوح أو المناضلَ أو المنتهز المستفيد.....

ولم أكن أجد في زفزاف إلا الكاتب. كلّ شيء فيه كان يبدو لي كاتباً حتى شعر رَأسه ولحيته.

وحين كان يمد يده إلى شعر لحيته مداعباً، أو يعلق ساخرا على موضوع الحديث، أو يُشعل سيجارته القصيرة، كان يخيل لي أنه فقط يكتب إحدى جمله النثرية المُضَمَّخَة بنكهته، ذلك أن لِنثرِ زفزاف نكهة خاصةً تميزه عن باقي الكتابات المغربية الحديثة، نكهةً فيها كُوكْتِيلٌ من البؤس والسخرية والشك، ومن السُّمرة الأطلسية والعشب المتوحش والفلفل الحار، ومن التسكع والغَوايَةِ والثَّمَلِ الخفيف.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وزفزاف يعرف كيف يمزِج موادَّ هذا الكوكتيل بمقاديرها الدقيقة، لصنع إكسيره الخاص : النثر الزفزافي الذي يحوِّل حَجَر الحياة اليومية المغربية إلى كتابةٍ من ذهب.

غير أني تعرفت على كتابة زفزاف منذ الستينيات وأنا بَعْدُ طالب. وإذا قَصَرْتُ حديثي اليوم على علاقتي الخاصة بجزء من كتابة زفزاف هو القصة القصيرة فقط، فربما أمكن تلخيصها في ثلاث مراحل :

ـــ **المرحلة الأولى** : مرحلة مَغْرَبَة الكتابة. حين تعرفتُ لأول مرة على قصة زفزاف، وكان أول نص قرأته له، فيما أذكر، هو قصته الذائعة الصيت : «الديدان التي تنحني».

وقد كان لهذه القصة بعض الأثر في اتجاهي لكتابة القصة القصيرة : كنتُ في الستينيات مغرماً بقراءة السرود العربية المشرقية، والغربية المترجمة، وحين قرأت «الديدان التي تنحني» ـــ وبضعَ قصص أخرى للأستاذ إدريس الخوري والأستاذ عبد الجبار السحيمي ـــ اكتشفتُ أن من الممكن أن تدخل الحياة المغربية إلى الكتابة، وبمستوى عالٍ من الحِرَفِيَّة الفنية، وأن من الممكن أن أصبح أنا الآخر كاتباً إذا صممت، وثابرت.

لا أدري مدى نجاحي في ذلك، ولكن الوقت قد فات للتراجع، فقد أعداني زفزاف، وانتهى الأمر.

المرحلة الثانية : مرحلة البؤس الاجتماعي. حين ظهرتْ مجموعة «الأقوى». لقد مثلتْ لي هذه المجموعة ـــ وقد كتبتُ عنها حين ظهرت ـــ أقوى تعبير فنّي عن هُوَّة البؤس التي كانت تتردى فيها حقوق الإنسان المغربي في السبعينيات. ليس فقط الحقوق السياسية التي اهتمّت بها واكتوت بنارها أغلب الكتابات المغربية حينئذ، ولكنْ، وأساساً، الحقوق الاجتماعية، وقد ذُهلتُ من الصدق والدقة والموضوعية التي كَتَبَ بها زفزاف المَدِينِيّ عن البادية المغربية في بعض قصص المجموعة.

المرحلة الثالثة : مرحلة النثر الخالص، مع ظهور مجموعة «الشجرة المقدسة». وأعتقد أن زفزاف وصل في هذه المجموعة، وفي إحدى قصصها بالذات، هي قصة «**دِرَايَة**» قمة «النثر الخالص» وأقصد بهذا المصطلح مفهوماً محدداً يقع بين الشعر والأيديولوجيا، ويتميّز :

1 ـــ بالدقة، التي تعني وضوحَ العبارة واستعمالَ ألفاظ اللغة وأدوات النحو في مواضعها الدقيقة.

2 ـــ الشفافية، وأعني بها نوعاً من البرود العاطفي في استعمال اللغة يخفف من الألوان البلاغية إلى أدنى حد ممكن.

3 ـــ العمقِ الفني النابعِ من الموقف القصصي، وليس من الكلمة المفردة أو الصورة الجزئية.

4 ـــ تعددِ الاحتمالات، وغيابِ اليقين الأيديولوجي لحساب الشك والتردد ومناخِ الـ«بَيْنَ بَيْنْ».

في **(دراية)** يجلس السارد في مقهى، ويقف المسرود في محطة الحافلة، ويراقب أحدهما الآخر.

السارد يتخيل الرجلَ الشيخَ أباه، والرجل الحامل لكيسٍ قد لا يكون فيه إلا التبنُ والنخالة، يطمع في نقود من السارد يقطع بها تذكرة الحافلة.

في نهاية القصة، لا يأخذ أحدهما من الآخر شيئا، ولكن الرجل يغيب وهو يردد في ذهن السارد هذه العبارة التي تنتهي بها القصة :

«رُبَّمَا كُنْتُ أَبَاك... لاَ أَدْرِي».

الغريب أن نص **(دراية)** مفتوح من بدايته لا من نهايته، إذ يبدأ النص بهذه الجملة : «... ثم أصر على أن ينظر في عيني مباشرة» كأن الكاتب يدخل القصة من النافذة لا من الباب.

قرأتُ مؤخراً في إحدى الجرائد الوطنية قصيدةً للشاعر المغربي ياسين عدنان يقول فيها :

«رِوَائِيٌّ
ترك النهايةَ مفتوحة
فَأُصِيبَت الشخصيات بالزكام.

ونستطيع نحن أن نصوغ على غرار هذه القصيدة نصّاً يقول :

«زفزاف
ركبَ القصةَ وهي تسير
وحين توقفت القصة
نزل القارىءُ والساردُ والأبطالُ
ولم ينزل زفزافُ»

أيها الإخوة والأخوات، لقد أردت وأنا أُحَضِّرُ هذه الشهادة الناقصة أن أعود إلى أعمال زفزاف. وحين اكتشفتُ غياب بعض هذه الأعمال من خزانتي، بحثتُ عنها في أغلب مكتبات الدارالبيضاء فلم أجدها، ولم أَظْفَرْ بَعْدَ إزْعاجي للأصدقاء إلا بنسخة مصورة من قصة **«دراية»** أسعفني بها الصديق : الأستاذ نور الدين صدوق.

إنني أترك لكم أيها الإخوة والأخوات تأمل هذه الواقعة : كاتب في حجم

زفزاف، لا توجد طبعة لأعماله الكاملة تيسرها للقراء والباحثين. من المسؤول ؟ الدولة ؟ اتحاد الكتاب ؟ الناشرون ؟ نحن ؟

إن زفزاف كاتب كبير، وهو شجرة الثقافة المغربية المِعْطاء، وأعتقد أن تكريمه اللائق والمناسب والضروريّ يتطلب أمرين عاجليْن :

1 ـــ الاعتناء بصحته الهشة :

وإذا كانت النفوسُ كباراً تَعِبتْ في مرادها الأجسامُ

2 ـــ أن تقوم وزارة الثقافة أو اتحاد الكتاب أوْ أيِّ طرفٍ مهتمٍّ آخر، بطباعة أعماله الكاملة طبعةً شعبيةً مدعومة، مع تعويضه عنها التعويض اللائق بالقيمة الفنية العالية لهذه الأعمال.

أما أنا، فلا أملك إلا الحب والإعجاب، وإلا الاعتزاز بانتمائيَ إلى بلدٍ أَنْجبَ زفزاف.

قبل أسبوعين، التقيت بزفزاف في كلية آداب بن امسيك، وحين ودعتُه وهو يخرج من الكلية مع الصديق الأستاذ عبد المجيد جحفة، تخيلتُه يلتفت نحوي وهو يغمز بعينه قائلا :

«رُبَّمَا كُنْتُ أَبَاكْ... لاَ أَدْرِي».

الكاتب والمدينة في الخطاب

محمد معتصم

الكتابةُ عن الروائي والقاص محمّد زفزاف ممتعة وكذلك قراءته. والسباحةُ في عوالمه المتفرّدة المتمرّدة مغرية. وقد لفتَ محمّد زفزاف الأنظار إليه منذ بداياته الأولى إلاّ أنّ العديد من النقاد ومن القراء حاولوا جاهدين اختزاله، واعْتُبِرَتْ كتابتهُ خادشةً للحياء العامّة، رهينة الرغبة الدفينة اللاّواعية والمقموعة. لكن على العكس تماماً، فالخطاب الجنسيُّ لا يمكن تفسيرهُ أو تأويلهُ إلاّ من خلال الخطاب الأدبي. لأنّ اللغةَ لا يمكنها إلاّ أنْ تُقلِّدَ اللغةَ، وأنّ الخطابَ لا يُمكنُه أن يقلّد إلاّ الخطاب. كما يرى (جنيت) ص 55 Figures II.

أجدُ الخطابَ القصصيّ لدى محمّد زفزاف قد تَغَيَّر تماماً عن سابقه، ابتداءً من مَجموعته «العربة» وفي مجموعته الحالية «بائعةُ الورد»، حيثُ تتجلى تقنيات كتابيّة متفرّدة... ومن خلال مكونات الخطاب القصصي سنحاول استجلاء أثر المدينة على الكتابة عند القاص والروائي محمّد زفزاف.

* * *

أولُ مُكوِّنٍ يسترعي اهتمامنا **مكوّن اللُّغة**، أولاً كمعجمٍ، وثانياً كسياقٍ وكأسلوبٍ ينحتُ ملامحه المتفرّدة.

إن لغة القاصّ محمد زفزاف بسيطةٌ جدّاً لا تبحثُ عن اللفظة المتوحشة المهملة في بطون وعلى أعمدة وخانات المعاجم. ثم إن أساليبه وسياقاته تجعل القول القصصي في حالة المابين أو في حالة الإقامة على الحدود بين منطقتين دونهما التلاشي والضياع في صحارى المعنى. إنها لغة قريبةٌ جدّاً من اللسان الدارج وأقرب إلى اللسان الفصيح. إنها سياقات تقتربُ جدا من كلام الناس في الجلسات الحميمية، في المقهى، وفي الحانات وفي البيوت (...)، وحتى وقوفاً على الطوار في انتظار الحافلة أو في انتظار القطار، أو سيارة الأجرة. إن تطويع اللغة لا يتأتّى

للمبدع إلاّ بعد مِرَاسٍ مُضْنٍ قاسٍ عنيدٍ. وإخَالُ محمد زفزاف قد شيَّد أولى العتبات التي توحِّد بين اللسانين؛ العاميّ والفصيح دون اللجوء إلى إقحام الألفاظ الدارجة أو حتى صياغة جمل أو فقرات أو فصول عنوة حتى يقال عن كتابته إنها حداثية لأنها تمَثُّل النظرية الباختينيّة أو النظرية الواقعية. وتوحيده بين اللسانين صورة من صور تأثر الكاتب بفضاءات مدينة واسعة الأطراف، متعددة الفئات، مختلفة الأصول والمشارب والأعراق كمدينة الدارالبيضاء. حيث يمتزج اللسان الفصيح باللسان العامّي وحيث تتصاهَرُ كل اللهجات وتتكاثر. في مدينة كالدارالبيضاء يلتبسُ الأمر على المرء خصوصاً إذا كان مبدعاً؛ من هي الفئة التي ستقرؤه ؟ بل يطمح المبدع إلى الوصول إلى كلّ الشرائح وكل الفئات وكل اللهجات والألسن التي تلتقي في المتوسط؛ في المابين.

* * *

المكوّنُ الثاني أطلقُ عليه **الوحدة النّصيّة**، مركزاً على بناء الجملة ليس كوحدة مستقلة بذاتها ولكن كسلسلةٍ من الحلقات والجمل المتلاحِمَة في وحدة عضوية. لأن القصة لدى محمد زفزاف وحدة نصية لا تنبني على التعدُّد، ليس لها مقدمة وعقدة ثم حل أو نهاية. إنها انفجار ــ إذا صحّ التعبير ــ والبناء المتفجر للوحدة النصيّة صورة تقريبيّةٌ، أو مماثلة، لصورة المدينة البيضاوية. هناك نواةٌ ثم غشاء يحتوي على محيطات وأحراش وهوامشٍ متفرعة لكنها مرتبطة ببعضِها بينها نسبٌ رفيعٌ يتجلى حيناً في صورة تنافرٍ، وحيناً آخر في صورة تلاحم وانسجام. في قصة «بائعة الورد» في المجموعة الحالية والتي تحمل العنوان ذاته، تتجلى هذه الصفة؛ أي مكوّن الوحدة النصية، أو البناء الانفجاري. يبدأ النص بالجملة التالية : «قتلتها خادمتها». وهذه الجملة هي النواة التي ستنفجرُ مشكلة محيطاً (غِشاءً) سيظمُّ كل الجمل المصاحبة الأخرى سواء كانت عبارة عن تعليقات أو إضافات؛ عبارة عن إشاعات وآراء متضاربة حول الشخصية المحورية (القتيلة)، أو عبارة عن استطرادات تمتدُّ إلى أبعد الأطراف هامشيةً والتي قد تبدو للوهلة الأولى بعيدة أو بدون صلة تربطها بالوحدة النواة. كالحديث عن الراهب وعن الكنيسة وعن الاسباني العفيف... إلخ. إنه خليط ينساب عبر سلسلة من الوحدات / الجملِ التي لا ترتبط بالضرورة بالصرامة المنطقية التي تفرضها الأحداث في الرواية مثلاً أو في الفيلم السينيمائي، إنها جمل شبيهةٌ بتلكَ التي تنساب من أفواه جماعة تحكي في مقهى عن شخصية واقعية أو تحكي لتنفِّس عن حالها أو تحكي بدون هدف

ARCHIVE

وغايةٍ سوى تشييد صرْح الكلام. (طبعاً للقصّة معنى والتشابه لا يمكن إلاّ في الصيغة).

ضمْن هذا المكوّن نجد أيضاً التناوُب بين وَعْيَيْن متناقضين، وعْي الكاتب الخارجي (الواقعي) الذي يعلق ويفسر ويسخر ويضمِّن القول القصصيَّ قولاً فاحصاً يشير إلى الأحداث والوقائع الخارجية والسلوكات الشائعة بين الناس. ووعي السارد الداخلي الذي يمثل المجاز والصورة الذهنية المتخيّلة. هذه الثنائية بيْن الوعي الخارجي والوعي السارد، تتجلّى في بناء الوحدة النصيّة، باستعمال الكاتب ثلاث امكانيات للقول القصصي، الأول تأكيديٌّ والثاني متجاهل أو أنه يدَّعي الحياد وعدم معرفة ما يجول بنفوس الشخصيات الرئيسية أو المحورية. أمّا الثالث فيقِفُ في المابيْن متردداً غير قادرٍ على أبداءِ الرأي أو إصدار حكْمٍ في الوقائع الكلامية ـــ النصية.

إنّ بناء الوحدة النصية لدى محمد زفزاف إمكانية كتابية تحاول التملُّص من عِقال الكتابة التقليدية التي تلتزمُ بالمقدمة والعقدة والحل. وتخْضع للصَّرامة المنطقية للمتوالية الحدثية القديمة والمتمسكة بالسيرورة الزمانية الخارجيّة. لهذا تتابع الانفجار الداخليّ، داخل المحيط، لا يهمُّ التعدد العرقي أو اختلاف المستويات اللغوية أو الاجتماعية، ولا حتى الألوان السياسية والمواقف الفكرية ولكنّ الأهمّ أن يكون التلاحُمُ ممكناً. وأن يستطيع المبدع تمثُّل المدينة الكوسمو بوليت. لذلك نجده في «بائعة الورد» يعود باستمرار للجملة النواة، كلّما انفلتَ الحديث إلى الهوامش. هكذا هو الإنسان في مدينة الدارالبيضاء لا يمكنه أن يمكث في زاوية أو حي دون أن تطالعه جميع الأحياء الأخرى المجاورة. ومحمد زفزاف يكتب عن ملتقى هذا الشتات ومن خلاله عن الأطراف.

* * *

المكون الثالث مكوّن الزمان.

في مدينة كالدار البيضاء يصبح الزمان سريعاً حتّى أننا لا نعرفُ متى تغضَّنت جباهُنا وعلت وجوهنا الندوب. إلاّ أن محمد زفزاف ـــ القادم من القنيطرة ـــ في صيغةِ حكيه في مجموعة «بائعة الورد» يبدو بطيئاً على المستوى السطحي والاتّصال الأوّلي بالقصّة. لكن من خلال دراسة الخطاب «الزفزافي» بعد «العربة» نجدُ القاصَّ يغضِّن السرد من خلال إصراره على تكرار الوحدة النواة. إنه يلوك الجملة النواة بين فكّي النص القصصي. ويترك مسافة فاصلة ووقفةً زمانية بين

الجملة النواة والجملة النواة المكرّرة ليذهب في استطرادات وفي تفريعات وتفاصيل تبتعد عن الخاص لتشمل العام. وتتكرر الجملة النواة «قتلت الزنجية، ماتت الزنجية، قتلتها الخادمة...» اثنتي عشرة مرة وبينها يسمح القاصُّ لنفسه بالسياحة في الهوامش والإضافات والإضاءات والعموميات. نقرأ مثلا هذا المجتزأ من القصّة الأولى «بائعة الورد» : «بائعة الورد قتلت والخادمة ماتت والمرحوم الآخر مات كذلك. لكنه كان أنيقاً ومهذباً ويحبُّ كذا وكذا. وبطبيعة الحال، فكل الناس كانوا يحبون كذا وكذا، ثم يقتلون أوْ يموتون، كما قتلت الزنجية وماتت الخادمة. وبكل تأكيد، فإنه لا فرقَ بين أن تموت مقتولاً أو أن تمُوت ميتة طبيعيّة. الإنسان ينتهي، لكي يأتي بعده إنسان آخر، وعلى سبيل المثال فبائعة الورد سوف يشتري دكانها إنسان آخر، وبيتها سوف يكْتَريه أو يشتريه إنسان آخر، ولاشك أن خادمة أخرى سوف تأتي لتنظيف البيت من جديد، وأن دكان الأزهار سوف يعاد ترتيبه، وأنّ أزهاراً أخرى سوف تحلُّ محل الأزهار الأخرى التي كانت تقتنيها البائعة الزنجية.

> «شيء يذهب وشيء يبقى. وأشياء تحل محلّ أخرى. وبما أنّ الورود تذبل، فإن الأرواح كذلك تذبل داخل الأجساد. قد تنتقل تلك الأرواح إلى أجساد أخرى، سواء كانت بيضاء أو سوداء أو صفراء. ماتت الزنجية، كما ماتت الخادمة والمرحوم، والاسباني والآخرون» ص.ص 8-9.

إن الزمان في هذا المجتزإ متغضّن لأنه سريع حدَّ أنّ المرء يشعُر به كمجرى منغلق على ذاته. وقد ساعد على هذا الانغلاق فعل المضارع الدال على الحال والاستقبال. وحال المدينة البيضاوية متغضِّن أيضاً. الزمان في الدار البيضاء منغلق، والحياةُ دائريّة، تكاد تكونُ روتينيةً رتيبةً رغم الخُطى الحثيثة واللهاث الذي يتعقّب الأنفاس. هكذا تتأثر الكتابة القصصية بزمانية المدينة. ويصبح الخطابُ مثيلاً للخارج.

إنّ الزمان المتحدَّث عنه هنا ليس إلاّ إحساساً ينتابُ المرء وهُو يصطدم بالخطاب؛ بخطاب خلق فرادته ورؤيته الخاصّة لمفهوم القصِّ. فلا نجد هنا تعاقباً للأحداث. بمعنى لا نعثر على التّراتُبية الزمانية الصّارمة لأحداث القصّ التقليديّ أو القصّ الواقعيّ الذي يشيّد عالماً مُتَخيَّلاً لواقعٍ ممكن وليس لواقعٍ كائنٍ قائمٍ. أعتقدُ أنّ الدارالبيضاء، هذه المدينة الممتدة على الشاطىء كفقمة أو كتِمْساح تُخفي

تحت ضخامتها تجاويف تحتوي على عوالم لا مرئية حاول القاص محمد زفزاف إثارتها وتسليط الضوء عليها. لكن دائماً كوحدة كلية تنطلق من الجملة النواة لتتوزّع في الغشاء كهوامش وامتدادات محيطية. هذا التوصيف يعطي الصورة الحقيقية لمفهوم الزمان في «بائعة الورد». وما نقوله عن الدارالبيضاء نستنتجه أيضاً في حديث القاصّ عن القنيطرة في نص «المشي». فالنص يتنامى ليس عبر الأحداث ولكن عبر الانفجار الذي يحدث في الجملة النواة أو الوحدة النصيّة. إنها كتابة تبطلم تجربة صاحبها.

* * *

المكون الرابع يرتبط بالشخصيات.

من الملاحظ أنّ محمد زفزاف ينظر إلى الدارالبيضاء من زاوية واحدة، ويقعُ منظاره على فئة اجتماعية محدودة. وأعتقد أنّ ذلك يرتبط بموروثه الكتابيّ، ويرجع إلى مرحلة السبعينيات في المغرب عندما تعالت صيحات أدبية التزامية مركزةً على انتقاد الظواهر الاجتماعية السائدة السّالبة وذلك بغاية تحفيز هذه الفئات الضعيفة وحملها على رفض وضعيتها المزرية. لكن تلك الصيحات لم تخم أبناء الفئات المستضعفة من استِشْراء الفاقة بل دفعت بها نحو تقمص أشكال أخرى تعبيرية عن حالتها، وعن صراعها من أجل البقاء. وما كان يمارس بالخفاء أصبح مُشرعاً ومعلناً. ليصبح واقعاً بقوّة الفضيحة.

لذلك نجد قصص محمد زفزاف انتقادية عموماً، في «بائعة الورد» وقصّة «الفيلا المهجورة» يتخذ شخصية الخادمة كَسَند قويّ في تفجير الأحداث. وبالتالي في كتابة الحكاية. لكنه في قصة «كيف نحلم بموسكو» يصبح المغربي في نظر المرأةِ الروسية المحِبَّةِ «خائناً» وصاحب مصلحة. وفي قصة «على شاطىء جنوة» تصبح المرأة المغربية «عاهرةً». كما أنّ بداوة الإنسان المغربي / البيضاوي تصبح جليّة وذلك من خلال العادات الموروثة التي تنبه المرافقة الروسية رفيقها (المغربي) على ألاّ يرتكبها، كعدم التدخين في المطعم أو في سيارة الأجرة أو في البيت. وألاّ يدهس عقب السجارة بقدمه كما يفعل في المغرب. بل عليه أن يقذفه في علبة القمامة. إنّ العين التي يرى بها محمد زفزاف إلى الكائن المغربي والبيضاوي خصوصا ـــ انطلاقاً من المعينات والقرائن المكانية الواردة في القصص، عين الشق، المعاريف، درب غلف... إلخ ـــ عين ناقدة لا ترى إلاّ القبيح. ولهذا فكتابته

استفزازية. ولعل لمدينة كالدارالبيضاء تأثيراً على رؤية الكاتب القادم من مدينة القنيطرة بعد ترحيل أهله وعشيرته عنوة لبناء قاعدة بحرية فرنسية. وهو ما سيمكنه من القراءة وبالتالي كتابة القصة يقول في قصّة «المشي» : «أمّا أنا فقد مشيتُ في طريق أخرى، عندما طردونا من أكواخنا. تعلمت وكبرت. وتمكنتُ من أن أكتب مثل هذه القصّة» ص 32.

إنّ الأحكام التي يقيد بها القاص شخصياته القصصية يعطي الانطباع بأنه متبرم شكّاك حذر. فالإنسان في نهاية الأمر كائن غامضٌ يظهرُ أو يتظاهر ويخفي أو يتقنّع حسب الأحوال وحسب المخططات التي يضعها في ذهنه للوصول إلى غاياته. إنه موقفٌ يمكن أن يكون أثراً من آثار مدينةٍ صعبة واسعة مختلفة كالدارالبيضاء.

* * *

مكوّن الحدث :

إنّ الحديث عن الكاتب والمدينة يبدو مباشراً جدّاً كما أنه ليْس إلاّ تجلياً لغوياً وخطابياً على مستوى الكتابة. وأيُّ خروج سيكونُ اسقاطاً متعسّفاً. لهذا ارتأيتُ رصد التجليات من خلال المكونات الخطابيّة الأربعة؛ (اللغة، والوحدة النصية، والزمان، والشخصيات). أمّا مكوّن الأحداث فإنّ إهْمالَهُ هنا لا يعني غيابه. ولكن لأنّ الحديث عن مكوّن الزمان تضمن إشارات إلى انزياحات القاصّ من خلال الاستطرادات والإضاءات والتعليقات الساخرة أو التعقيبات الاستفزازيةِ الموجهة إلى القارىء. وهي أحداثٌ كلاميةٌ هيمنت على باقي الأحداث نظراً لطبيعةِ الكتابة لدى محمّد زفزاف. وهذا التّناوب يتجلى على مستوى الخطاب كذلك. لأنّ المتفحّص في كتابة مجموعة «بائعة الورد» سيلاحظ تناوب الكتابة على الوحدة النّصية الانفجارية كما في نص «بائعة الورد» و«الفيلا المهجورة» والكتابة على المتوالية الحدثية كما في نص «مشي» ونص «كيف نحلم بموسكو» أو نص «على شاطىء جنوة» وقِسْ على ذلك.

إنّ الحدث الكلاميّ توليدٌ لغويٌّ يساهم في توسيع الحكي والانزياح به بعيداً عن الجملة النواة وتغضين لوجه الحكاية. أما المتوالية الحدثية فإنها تسعى إلى العودة إلى سحر التراتبيّة الزمانية وفي ذلك نسجل الاختلاف الذي يتجلى في الخطاب الإبداعي، وهو اختلاف قائم بين الوصف والسرد. لكن (جنيت) يلاحظ أن تلازمهما ضروري خصوصاً تلازم السرد والوصف أو حاجة السّرد للوصف أكثر

من حاجة الوصف إلى السرد. ويعزي ذلك إلى كون الأشياء يمكنها الوجود خارج الحركة أي في حالة ثبات. لكن الحركة لا يمكنها أن توجد إلاّ بوجود الأشياء، ص 57، Figures II.

الدارالبيضاء : 1997/10/21م

(*) محمد زفزاف : بائعة الورد، منشورات عكاظ، ط 1، 1996م.

(**) - G. Genette : Figures II. Ed. Seuil. 1969. P.P : 55-57

وحدك صنعت مجدك

إدريس الملياني

أخانا العزيز محمد زفزاف !

مرحباً بك، بين أهلك ومحبيك، بل مرحباً بنا جميعاً، عندك، في هذه الجلسة، نجدد اللقاء معك، ونؤكد حبنا لك، هؤلاء قراؤك وأصدقاؤك، الأصفياء المخلصون، جاؤوا ليتبادلوا الآراء والإصغاء، حول مائدة تجربتك الإبداعية، المشتهاة والمنتقاة، المختلفة والمؤتلفة الطعوم والألوان، والحافلة بلذيذ الشراب، شراب الكتاب، وشهيّ الطعام، طعام الكلام..

وفي مجالسة، حميمية، كهذه لا يكون الخطاب، في حضرتك، وبحضور محبيك بضمير الغياب.. لأنك ملء العين، دائماً، تسكن منا القلوب وتقيم في الوجدان ولا تبرح الخيال والذاكرة.. ونحن نعرف، عزيزنا محمد زفزاف، أنك تعرف أننا جميعاً نحبك، وما بالقليل هذا الحب، حبك، وما بالقليل هذا اللقب، لقبك، وما بالقليل هذا الأدب، أدبك، ولا ريب في ذلك، إنه حب يتقاسمه معك عشاقك بل مريدو طريقتك المتفردة في حياة الكتابة وأساليبك المتميزة في كتابة الحياة.. ولاشك أن اسمك وحده كاف للدلالة عليك، فأنت وحدك صغت مجدك، وصرت نسيج وحدك، إنساناً ممتعاً في حياة الكتابة ومبدعاً في كتابة الحياة والناس.. وكل من يعاشرك يعرف أنه يمكنه أن يتحدث إليك باستمرار، عفو الخاطر وبتلقائية، لأنك رجل حوار عميق ورقيق، ينبع من القلب وفي القلب يصب، ورجل المجالسات الحميمية والحافلة بالمؤانسة والمكاشفات الزاخرة بالإمتاع، ومن لم يعاشرك إلا بعيداً عن كثب يعرف هو الآخر، أنه يمكنه أن يتحدث عنك بلا انقطاع، لأنك طالما استضفته في بيتك الأدبي الجميل، وطالما أمتعته بإبداعك الأصيل، شعراً وقصة ورواية ومقالة وترجمة وحواراً ثقافياً وصحافياً، وبما لا يمكن اختزاله في كلمات قاصرة وقصيرة، ولا نستطيع بالتالي إلا أن نشدّ بحرارة على يديك وأن نُشيد بأياديك البيضاء التي نَعُدّ منها ولا نعدّدها، كما قال الشاعر (وهنا عذراً لا أستطيع رواية البيت الشعري إلا بضمير الغائب حتى لا يتكسر الإيقاع !) :

لـه أيادٍ علـيّ سابغـةٌ   أعُدّ منهـا ولا أعـدّدهـا

أجل ! سلمت يداك، عزيزنا محمد زفزاف، وبوركت أياديك البيضاء التي نُعدّ منها ولا نستطيع تَعداداً لفضائلك المغدقة علينا جميعا وطويلا بسخاء.. وطوال تجربتك الإبداعية إنما كنت تكتب تجربتنا نحن، وخلال مسيرة حياتك إنما كنت تكتب سيرتنا نحن بل سيرة أدبنا المغربي الحديث كله، ومنذ ميلاده الجديد والحقيقيّ في مطلع الستينيات، لا أحد يجحد عميمَ نَعمائك وكريمَ عطائك وجميل احتفالك بجمال الكلمة الصادقة والعاشقة..

لقد أخلصت وحفظت الودّ والعهد وقد وَفَيت وَوَفّيت ولكنك فعلا لم تُوَفَّ حقك من الإنعام والإكرام ولم تنل ما أنت أهل له وجدير به وأكيد إلا المحبّة لك والتقديرَ من قرائك الأقارب والأجانب ومن أصدقائك الأصفياء المخلصين..

ولك أن تفخر بما أعطيت فخارَ اقتدارٍ وجدارة واستحقاق، ولنا أن نعتز بما أسديت اعتزازَ الأمانة والوفاء الجميل، لأنك رسولنا إلينا ودليلنا علينا، ككاتب عربيّ وعالميّ كبير.. من هذا الوطن الحبيب والذهبيّ الغروب..

فالشكر كله أولا وأخيراً لك والحب كله لأياديك البيضاء وبكل الألوان وطوبى لنا بك كاتباً مبدعاً وإنساناً رائعاً وصديقاً ممتعاً بالكتابة والحياة..

وإذا لم نستطع بهذا اللقاء الاحتفاليّ أن نَفِيَك حقك من الإنعام والإكرام — إلا بالمحبة لك — فقد ناب عنا وعنك الشاعر القائل :

لا خيل عندك تُهديها ولا مالُ
فليسعد النطقُ إن لم يسعد الحالُ !..

99-2-26

فتنة الكتابة، مرة أخرى، عند محمد زفزاف

قراءة في رواية « أفواه واسعة »

عبد الرحيم العلام

I ـــ أحيانا تحذونا الرغبة في إعادة قراءة بعض الروايات، إما لتجديد العلاقة بها وبالمتعة التي تكون قد ولدتها لنا هذه الروايات أثناء قراءتنا الأولى لها، وإما لإعادة قراءة هذه الرواية أو تلك من منظور استدراكي، إما تطويرا أو تغييرا لإحدى أو لبعض المواقف أو وجهات النظر السابقة في الرواية.

وعودتي إلى قراءة الرواية الأخيرة «أفواه واسعة» لمحمد زفزاف لا تخرج عن هذه القاعدة. فقد عدت إليها لتجديد المتعة من خلالها، خاصة وأن كل مسافة زمنية تفصل أحيانا بيننا وبين قراءتنا الأولى لأية رواية سرعان ما تكشف لنا عن رغبة ما في تجديد علاقتنا بها، وفي نفس الوقت تجديد العلاقة بكاتبها أيضا. وهي مناسبة تبدو مناسِبة اليوم للتفكير في عقد ندوة وطنية أو عربية موسعة حول التجربة السردية لمحمد زفزاف. فنصوصه القصصية والروائية أصبحت، الآن، بالنظر إلى المسافة التي تفصلنا عن تواريخ صدورها وعن طبيعة القراءات التي واكبتها في مراحل زمنية سابقة، تستدعي تجديد علاقتنا بها وقراءتنا لها من منظورات نقدية وتحليلية جديدة، خاصة وأن هذا التراكم السردي الزفزافي الذي يصل، على حد علمي، إلى ثمانية عشر نصا، بين مجموعة قصصية ورواية، أصبح يشكل الآن فضاء متنوعا ومتعددا لإعادة القراءة وإجراء المقارنات وتتبع المراحل التطورية للأشكال والمضامين والرؤيات والثيمات وغيرها. وهي دعوة تبقى لها مشروعيتها الأكيدة في الوقت الراهن..

كما أن عودتي إلى قراءة رواية «أفواه واسعة» دفعت بي إلى إعادة قراءة بعض نصوص الكاتب السابقة، وهي عودة كشفت لي عن وفاء أزلي وأسطوري بين الكاتب وعالمه الإبداعي ـــ كمثل وفائه المشتهى لفضاء الدارالبيضاء ـــ وخصوصا

ما يتصل منه بالحضور المهيمن لهذه الرؤية الانتقادية في أعماله. فقيمتها الإبداعية تأتي من قدرتها الانتقادية، بحيث لا تكاد اللغة النقدية في نصوص الكاتب تنفصل عن لغة الشخوص وعن رؤيته إلى العالم الذي يخلقه من حولها وهي تحكي عن ذواتها وعن مشاكلها ورغائبها الخاصة والعامة وعن أوهامها وأحلامها. إلا أن أهمية الإنتقاد في هذه الرواية تنبع من كونه يمرر خارج أية وثوقية عمياء يمكن التفكير فيها، وكأننا بشخوص رواياته تقوم، من خلال عملية الانتقاد، بتصفية حساباتها مع العديد من المؤسسات الجاثمة في المجتمع منذ أمد طويل، وهي تصفية حساب يتم تمريرها أيضا من خلال العديد من القنوات التي رسمها الكاتب لشخوصه : المساءلة والرفض والاستهانة والاصطدام، وغيرها من المقولات الأساسية التي تبني عليها من خلالها الرواية متخيلها الاجتماعي العام، وهي تتوخى، في الآن ذاته، تعرية العديد من الأوهام داخل عالم الكتابة من ناحية وداخل مجتمع التلقي من ناحية ثانية.. من هذا المنطلق، إذن، تبرز قيمة رواية «أفواه واسعة» وإن كانت لم تنل بعد حظها المستحق من القراءة والتحليل...

وبالعودة إلى التراكم السردي لمحمد زفزاف، ولغيره من الروائيين الذين ساهموا في تجديد خطابنا الروائي، سوف نلمس عن كثب أن الرواية المغربية أضحت تحقق، نصا بعد آخر، جانبا من هويتها وخصوصيتها المحلية، كما أصبحت تفتح أمامنا مجالا أوسع للتأريخ لأشكالها ولمضامينها ولعقد المقارنات بين نصوصها المحلية والعربية.

ومن جميل المصادفات الإبداعية التي يمكن التوقف عندها، بين رواية «أفواه واسعة» ورواية أخرى سابقة عليها في الزمن، هي رواية «الضوء الهارب» لمحمد برادة، كونهما تراهنان معا، وفي صفحاتهما الأولى تحديدا، على تجلية صورة نوع معين من الحشرات (سراق الزيت في «الضوء الهارب» والصراصير في «أفواه واسعة»)، تلك التي اجتاحت البلاد في السنوات الأخيرة. فكل رواية، وإن كانت قد وظفت هذه الصورة للترميز وللدلالة على أشياء معينة في الرواية وفي المجتمع، فإنها تُبرز أيضا جوانب من التقاطعات الدلالية التي تكشف عنها النصوص الروائية المغربية فيما يتصل أساسا برصد بعض القضايا المجتمعية الراهنة، داخل واقع يشهد تناسل شرائح بشرية معينة كما تتناسل الصراصير... وقد لا يتوقف الأمر عند حدود هذه الصورة فقط بل يطال أيضا طبيعة الرؤية العامة للمجتمع ككل من خلال بعض الشخوص التي ترغب في الانتقاد وفي تعرية بعض الأوهام التي يعيشها المجتمع، في ارتباط ذلك كله بتيمتي الرفض والرغبة.

وفي رواية «أفواه واسعة» تتجسد هاتان التيمتان كأفق روائي لإدراك ما يعيشه المجتمع من التباس واهتزاز وزيف على مستوى القيم والمؤسسات «الدينية» و«الدنيوية»، حيث يصبح الهروب، في هذه الرواية كما في روايات أخريات لنفس المؤلف ولغيره من روائيينا (لدى محمد برادة في «الضوء الهارب» مثلا) أحد البدائل الثابتة للبحث عن معان جديدة داخل عالم آخر مغاير، هو أكثر رحابة، حيث يغيب الشعور هناك بالإختناق، ويتحقق مجال آخر لحرية الذات والتفكير والاختيار، كما جاء في رواية «أفواه واسعة» (ص 29–30). إلا أنه يبقى ملاذا مفتوحا بدوره على الاحتمال والحلم، حيث ظل السارد وحبيبته بعد أن دخلا المقهى يحلمان ويتحدثان عن الرحلة إلى سويسرا وكيف سيكتب هو، هناك، كتابا لا يشبه باقي الكتب (ص 95).

مثل هذا الغنى والانفتاح اللذين يميزان روايات محمد زفزاف هما اللذان جعلاها تثير في مراحل زمنية مختلفة الكثير من الجدل والأسئلة النقدية المقلقة والمخصبة، داخل المغرب وخارجه، وهي أسئلة كانت، أيضا، وراء إثراء تجربتنا النقدية، بخلاف بعض النصوص التي ما أن تظهر حتى يختفي أثرها، كما هو الحال بالنسبة لـ«ثعلب» زفزاف (روايته : «الثعلب الذي يظهر ويختفي»).

ومنذ رواية «المرأة والوردة» حتى رواية «أفواه واسعة»، نلمس هذه الرغبة الأكيدة لدى الكاتب في البحث عن كتابة مغايرة، كتابة تراهن على رصد مغامرة الكتابة إلى جانب مغامرة الحياة في تلويناتها العديدة. كما نلمس، في جل نصوصه، أيضا، القصصية والروائية، هذا الانتصار الجميل والذؤوب لعالم المهمشين، بما هو عالم الخيبة والإحباط، وعالم الحب والحلم والإنسانية.

II ــ إن القراءة الأولى في رواية «أفواه واسعة» سرعان ما تكشف لنا أنها ليست من صنف الروايات التي تمنح نفسها بسهولة، ليس فقط على مستوى تفكيك طرائق الصوغ السردي فيها، ولكن بالنظر أيضا إلى تشعب دلالاتها وتنوع لعبة السرد فيها، خاصة وأن خيط السرد سرعان ما ينفلت من قبضتنا بحسب تبدل المنظور السردي من سارد لآخر. هي، إذن، رواية من ذلك النوع الذي يفرض علينا أكثر من قراءة وأكثر من تخطيط لأجل إعادة بناء عالمها الحكائي والسردي، بالرغم من قصرها، وتلك فتنة أخرى من فتن الكتابة في هذا النص الممتع وفي نصوص الكاتب الأخرى، حيث إنه بالرغم من القصر الملحوظ الذي

يطبع رواياته، فإنها أسئلتها تبدو كبيرة كبر العالم الروائي نفسه الذي عمل زفزاف على تشييده على امتداد هذه العقود من الزمن.

تتوزع رواية «أفواه واسعة» إلى عشرة فصول، شأنها في ذلك شأن رواية «الأفعى والبحر». فصول تتناوب على سردها مجموعة من الساردين الذين تربطهم بحكايات الرواية روابط معينة. فإلى جانب السارد / الشخصية الرئيسية في النص. هناك السارد / الكاتب الضمني والساردة / حبيبة الكاتب الضمني والساردة / أم الكاتب. غير أن هذه الطريقة في تقديم الساردين من خلال تعديد صورهم في النص ليس أسلوبا جديدا كلية في التجربة الروائية لزفزاف. فرواياته السابقة تكشف بدورها عن هذا الإنشغال القديم لدى الكاتب بتنويع لعبة السرد في رواياته، ومن خلالها يتم تنويع المنظورات السردية فيها، دون أن يشكل ذلك بالنسبة له غاية أو موضة في حد ذاتها، وخير مثال بارز عن ذلك التنويع نلمسه بشكل لافت في روايته «بيضة الديك».

كما أن التفكير في طرائق الصوغ السردي في هذه الرواية لا ينفصل كليا عن التفكير في بناء المحكي فيها، وتلك خاصية أخرى من أهم الخاصيات المميزة لهذه الرواية، كما أنها الخاصية التي تمكن الكاتب من تجليتها أساسا من خلال لعبة التقابل المرآوي الذي يمكن التوقف عنده في الرواية من خلال التناظر الموازي أيضا بين صورتي السارد / الشخصية الرئيسية والكاتب الضمني من ناحية، وبين صورتي الحبيبة والأم من ناحية ثانية، وكأن كل شخصية ترى في الأخرى صورتها. فـ«الرجل أحيانا، تقول الرواية، ينظر إلى زوجته أو صديقته كأنها أم. وعندما تحس المرأة بذلك فإنها تحاول أن تصبح أما بالفعل (ص 49).

وإلى جانب تعديد الساردين والمنظورات تراهن هذه الرواية، أيضا، على التفكير في صورة «الكاتب». وهي الصورة التي لجأت روايات أخريات لنفس الكاتب إلى تجليتها لمستويات مختلفة، سواء في صورته الضمنية كفاعل محرك لسؤال الكتابة وجدواها، أو في صورته التوهمية كمجال للتفكير في صورة الكاتب الواقعي، حيث يحضر الإسم الشخصي (في المرأة والوردة) إلى جانب الحرفين الأولين (م.ز) من اسم الكاتب (في بيضة الديك).

كما أن معاودة السارد / الشخصية الرئيسية الظهور مجددا يأتي في صورة اصطدام غير مباشر مع الكاتب الضمني، حيث يتدخل السارد ليحد من تدخلاته في شؤون شخوصه، وليحد كذلك من سلطته وسيطرته على العالم الذي يخلقه

ARCHIVE http://Archive.Sakhrit.com

من حوله، كما يشكك في معرفته الوهمية بحيوات شخوصه : «وهل كنت أنا نفسي، يقول السارد، أعرف أن كاتبا سوف يترصدني وسوف ينطقني بما كنت أحاول أن أخفيه ؟ وأن يتتبع حتى حركاتي ؟ وكل واحد منا يحرص ما أمكن على إخفاء كل شيء عن الآخر حتى ولو كان أقرب الناس إليه. لكن مهما بلغ هذا الكاتب من قدره فإنه لن يستطيع معرفة كل شيء عني» (ص 19).

بهذا الشكل الاصطدامي، وغيره، تعيد هذه الرواية صوغ سؤال المعرفة فيها، إلى جانب تشكيكها في قدرات ذلك الكاتب العالم بكل شيء، حيث تقول الرواية : «إن الحياة غريبة ولن يستطيع أن يفهمها الكاتب مهما حبر من الأوراق. ولم يفهمها حتى الأنبياء والرسل الذين عانوا الأمرين» (ص 57).

كما أن السارد / الشخصية، وإن كان يواجه، في الفصول الأولى، الكاتب الضمني (مضاعفه) برفضه الإنصياع لتدخلاته والخضوع لسلطته المعرفية الوهمية، إنما هو فعل للدلالة على مواجهة من نوع آخر. فمواجهة السلطة، كيفما كان نوعها، تبدأ من مواجهة الذات والوعي بها وبحقيقة وجودها كمدخل أساسي لمواجهة السلطة على أوسع وجه، بما هي استبداد وتحكم وسيطرة، كما تكشف عن ذلك الرواية في فصولها الأخيرة. هو، إذن، نوع من التماهي يحاول الكاتب من خلاله خلق مجال صراعي بين أوعاء الشخوص في النص، وإن كنا نلمس تجسيدا موازيا للاقتصاد في عدد الشخوص التي لها دور في النص، هاته التي نلمس، فقط، بعض تجلياتها المكرورة داخل كل فصل تقريبا، إما في صورة التماهي أو باستعادة صورها كشخوص أو كساردين أو كأفكار ومواقف، أو حتى كلحظات حكائية (كحكاية الحبيبة وهي تتأمل البحر مع الشخص الذي حاول معاكستها)...

III — تعتبر قضية الكتابة، إذن، من بين أهم الأسئلة التي تنفتح وتنغلق عليها هذه الرواية، باعتبارها موضوعا للمساءلة والانتقاد في الآن ذاته، شأنها في ذلك شأن سؤال الموت أيضا. وما بين الانفتاح والإنغلاق تتجسد مسافات من التأمل والمساءلة والانتقاد والطموح والانكسار : تأمل الوجود ومساءلة الواقع وانتقاد المسلمات والسلوكات والطموح فيما يجب أن يكون والإنكسار أمام ما هو كائن، أي أمام هذا الوضع المأزوم الذي يحيط بالكاتب الضمني وبالشخصية الرئيسية وهما يعيشان داخله. وأمام الصراصير التي تفرخ بسرعة هائلة، حيث كثرت في المملكة في السنوات الأخيرة بسبب الجفاف (ص 3)، داخل هذه الأجواء، إذن،

تتشظى الحقيقة في النص أمام تعدد الساسة والنصابين والمنافقين والمفسدين. من ثمة، فإن هذه الرواية بقدر ما تكشف عن أنواع معينة من التمرد : التمرد ضد الكاتب الضمني وضد العديد من المؤسسات والطابوات والمسلمات، بقدر ما يتقدم هذا التمرد في صورته السلبية، بحيث لا يكاد يتجاوز عتبة ما هو كائن نحو المرور إلى تحريك ما يجب أن يكون : «دعيني أظل صامتا، فإن ذلك يكون أفضل لي ولك وهم، لا تدفعيني إلى الكتابة إذا كنت تحبينني» (ص 61)، أو في قول السارد أيضا : «تكفينا هذه المجازر والأوبئة والشرور. فهل هناك أفظع مما نتلقاه في الدنيا» (62). فهاتان الإحالتان النصيتان، وغيرهما، قد تدفعاننا إلى التساؤل عن أسباب توقف الرواية عند هذه الأجواء من السلبية التي قال بها صبري حافظ في قراءته القيمة لنفس الرواية. فصحيح أن السلبية تجسد، ضمن حالات أخرى، صورة الرفض المقرون بالتمرد في تعدد تجلياته، إلا أنه تمرد يبقى مقرونا بالعجز، كما في قول السارد : «أسئلة كثيرة من هذا النوع يجب أن يطرحها الكتاب بدل الهمز واللمز. والآن أفهم لماذا يجن بعضهم أو ينتحر. فهم غير قادرين على طرح أسئلة كثيرة لأنني لست قادرا على الإجابة عنها» (ص 76). في مقابل هذا العجز، يخيم سؤال الموت، أيضا، في الرواية كعتبة لتحريك العديد من الأسئلة المسكوت عنها والمرتبطة بسؤال الكينونة خصوصا : «كثير من الكائنات تلسع ثم تموت. وكثير من الكتاب عبر التاريخ أرادوا أن يلسعوا فماتوا. وقد جروا أنفسهم إلى التهلكة لكن البقاء لله. كلنا أحببنا أو كرهنا وسواء كدنا لبعضنا أو كيد لنا، سواء كنا حكاما أو «رعاعا» (ص 76).

فالموت في الرواية يصبح أحد هموم الكتابة عموما في الزمن القديم كما في الوقت الراهن. سؤال جوهري تمكن الكاتب من فلسفته في النص في ارتباطه خصوصا بمسألة الخلق والوجود والحياة والآخرة والجنة والنار، فـ«النصر للموت في آخر الأمر»، تقول الرواية (ص 61).

لكن السؤال الموازي الذي يطرح نفسه، هو لماذا لجأ محمد زفزاف إلى تكثيف المحكي الروائي في هذا النص من خلال تضمين مجموعة من «المحكيات» المتشابكة فيما بينها، وكذا البحث في تمظهراتها النصية (في القرآن وفي الحديث)، وذلك من قبيل : سؤال «الموت» سؤال «الشيخوخة»، سؤال «الزواج»، سؤال «الحب»، سؤال «الصلاة»، سؤال «الخمر»، سؤال «الجنة»، سؤال «جهنم»، وغيرها من الأسئلة الأخرى التي لا يمكن فصلها عن ذلك السؤال المركزي الذي طرحه

السارد في (ص 87) من الرواية «عمن سوف أكتب ؟»، وقد قيل في نظره كل شيء، وإن كانت الرواية تكشف وهميا عن موضوعات معينة تبقى قابلة للكتابة عنها بحثا عن الدلالات والمعاني في الواقع كما في الرواية : كالكتابة عن الحكام والكتابة عن الحب والكتابة عن الحياة الشخصية والكتابة عن انقراض البشرية. ويبقى الفصل التاسع في الرواية من بين أمتع الفصول، باعتباره الفصل الذي يستحضر فيه الكاتب شخصية «الأم» في مقابل تغييبه لصورة الأب. فالأم كانت دائما تجسد حضورا خاصا ومميزا في الروايات العربية، واستحضارها في رواية «أفواه واسعة» تبقى له نكهته الخاصة، وخصوصا على مستوى انفرادها بالدور والصوت السردي، بعد أن كانت تشكل فقط، شخصية مرويا عنها. تحكي الأم عن ابنها بعض ما سبق أن حكاه هو نفسه عن ذاته. تحكي عنه من داخل وعيها الخاص بالمجتمع وبالكينونة وبالوجود، وهي زاوية نظر ربما تعمد الكاتب إدراجها في الرواية، كما هي بأسئلتها وعفويتها، دون أن يتدخل في تحوير سجلها الثقافي ووضعها الاجتماعي، وإن كان ذلك لا يخلو من «إرغامات» تحاول الرواية، من خلالها، الإجابة عن سؤال شبيه بذلك الذي طرحه (الهادي)، بخصوص الأم، في رواية «لعبة النسيان»...

إلى جانب الكتابة والموت والأم والسخرية، تجسد الخمرة، في الرواية، مجالا آخر للهروب من هذا الأفق الضيق والمسدود أمام تعذر الهروب الموازي إلى سويسرا، ذلك الهروب الذي كان يحلم به السارد وحبيبته، وهما ينتظران أن يرسل لهما زوج أخت الحبيبة تذكرتي سفر...

وما تبقى يكمله الحب في الرواية. فالحب، يقول سبينوزا، هو الذي يجعلنا نحيا. وبدوري أقول لزفزاف إننا نحبك. وبكتاباتك نحيا.

محمد زفزاف :
الكاتب الذي يظهر ويختفي !

إدريس الخوري

— 1 —

سواء أردنا أو لم نرد، فليس محمد فصّال إلا محمد زفزاف نفسَه، إنه هذا الرجل الجالس الآن أمامنا، في البيت، في المقهى، الذي يسير الآن فوق رصيف شارع الروداني بقامته النحيلة مثل نخلة معزولة في الصحراء، قاصداً مكانه المعتاد، الجالسُ وراء منصة يقرأ نصّاً قصصياً دون أن يرفع رأسه، الفصيحُ في تعابيره، الكاتبُ المنتمي إلى جيلنا الموتور حسب تعبير محمد برادة، المثقَل بالأحلام والرغبات، بالإحباط السياسي والانكسار النفسي والذي بدأ حياته كاتبا صغيراً (في السن فقط) لينتهي «كاتباً كبيراً» كما نسميه نحن في دعاباتنا اليومية، مزهواً بنفسه حد التصوف، غير ملتفت إلى ما يقال عنه وغير منتمٍ إلا لنفسه ولمجايليه من «الحرافيش»، أولئك الذين قذفت بهم الأيام العسيرة إلى حافّة اليأس والأسئلة الصعبة والحلم الوردي المستحيل حيث وجدوا أنفسهم، بالرغم عنهم، داخل قعر كأس المرارة وتذكر الماضي، وحيدين إلا من لباس الكتابة، عراةً إلا من لباس الصداقة يلف أجسادهم، فهل كان قدر هذا الجيل الموتور المحبط، أن يعطي ظهره للتغراز بلغة ناس الغيوان ؟ أكثر من ثلاثة عقود، على انخراط زفزاف في الكتابة وحُرقتها اليومية، سيكون على هذا الشاب القنيطري النحيل، الغرباوي الأصل، ذي البشرة القمحية والوجه الرقيق مثل وجه بوب ديلان، بشعره الخفيف ورأسه المشعث، الزاهد في الطعام مثل غاندي، والراغب في أن يكون أبدياً في المشهد الثقافي، سيكون عليه أن ينمو ويترعرع في أحد أحياء القنيطرة الشعبية الفقيرة و«يدخل» مدرسة النهضة المعروفة، لكن نظرا لقلة الحاجة، آنذاك، سيضطر هذا

الشاب التلميذ إلى أن يدور مع الوقت و«يتبرم» سيبيع الجرائد ويرتاد الأماكن العامة في المدينة والتسلل إلى القاعدة الجوية الأمريكية وذلك في «محاولة عيش» جد عسيرة، هكذا سيجد الفتى زفزاف نفسه مضطراً إلى أن يعارك الحياة عراكاً شديداً، فبين الدراسة وعنف الحاجة مسافة قصيرة لا تفي بالابتعاد.

سيكبر زفزاف ويتخرج من مدرسة «النهضة» ويلتحق بكلية الآداب بالرباط (شعبة الفلسفة)، كانت موهبته الأدبية قد سبقته إلى الرباط عبر قصائده الشعرية ومقالاته في الأدب، وعندما سينشر مجموعته القصصية الأولى «حوار في ليل متأخر» بدمشق، سنة 70، سيدخل زفزاف دائرة الضوء ويلفت إليه انتباه القراء والمثقفين معاً، ففي هذه المجموعة يستحضر الكاتب سنينه الأولى المضطربة وحبه المستحيل والمتخيل وقلقه الوجودي، إنها نصوص تنتمي، في فضائها العام، إلى الكتابة الجديدة الواقعية الخالية من التكلف والزوائد اللغوية، دقيقةٌ في وصفها وفي شخوصها، مكثفة، أماكن موصوفة بعناية ووجدانات نفسية منهارة أو على وشك الانهيار، كتابةٌ تعرّي وتكشف عن غطاء الأخلاق السائدة ونوايا الجسد المبيتة، له الحق في ذلك، له الحق في أن يرتدي اليوم هذا القميص التاريخي للقصة القصيرة المغربية الذي خاطه جيلنا السابق : محمد برادة، عبد الجبار السحيمي، محمد إبراهيم بوعلو، محمد الشرقاوي، عبد الرزاق العرائشي، القطيب التناني وآخرون، مادامت الساحة الأدبية الآن قد امتلأت بجيش عرمرم من «الكتبنجية» لا هم له إلا قتل الأب، فكيف يستمر المرء اليوم في الكتابة إذا كان دوماً محاصراً بالنوايا السيئة وسوء التأويل ؟ كيف يتقبله الناس ؟ مع ذلك مايزال «الكاتب الكبير» يظهر ويختفي مثل ثعلبه في مدينة الصويرة حيث عشنا معاً أياماً استثنائية، وإني لأتساءل : لو أن زفزاف نجح في شهادة ليسانس الفلسفة، سنة 68، أيام عميدها الراحل الممتع عزيز الحبابي، هل كان سيحترف تدريس الفلسفة بدل اللغة العربية والتربية الإسلامية ؟ ها هم رفاقه في الكلية، آنذاك، يحللون نتيشه ودوركهايم وهيغل وسبينوزا : مبارك ربيع، سالم يفوت، عبد السلام بن عبد العلي، عبد الله تغزري إلخ...

بينما راهن زفزاف على الإبداع في القصة والشعر والرواية رهاناً حقيقياً لأنه ناطق بأوضاع الذات وأوضاع الآخرين، كاشفاً عما هو مسكوت عنه في المجتمع وفي علائقه.

— 2 —

بعد تخرجه من الكلية وانتقاله إلى التدريس بالدارالبيضاء، سنة 68، ستبقى «العلم» نفس منبره السابق، سينشر نصوصاً قصصية «في مجلة الآداب»، ومجلة «المجلة» القاهرية و«شعر» و«مواقف» اللبنانيتين، ومن ثم سيرمي نفسه في بغداد. هنا سينشر روايته الأولى «أرصفة وجدران» والتي قارب فيها فضاء مرحلة الكلية وتشكل العواطف لشاب يرفض أن يكون مملوكاً لغيره، الشيء الذي يحيلنا إلى فضاء هاني الراهب في روايته الشهيرة «المهزومون» لكنه منجذب إلى هذه العواطف باعتبارها مفضيةً إلى اللاجدوى واللامعنى، غير أن زفزاف ليس هو صورته في القصة والرواية، ففي مجلة قديمة هي مجلة «الأطلس»، وكانت إذاك منبراً لمحاولاتنا الأدبية الأولى، نشر زفزاف قصائد عمودية مثل أي شاعر مبتدىء مولع بالشعر العربي القديم. إن قصيدته النثرية المعروفة «الرأس والقبعة» والتي قرأها في مهرجان بن عباد الشعري بمدينة شفشاون، سنة 69، قد أثارت عليه حفيظة الفقيه السيد الحضري الذي خرج غاضباً هو وأتباعه لأن هذه القصيدة، في نظره، لا تنتمي إلى الشعر ولأن لا أخلاقيتها بارزة، يومها كتبت «العلم» بأن قصيدة «الرأس والقبعة» تعتبر منعطفاً في الشعر المغربي الحديث، بعد ذلك أتبعها زفزاف بقصيدة أخرى هي «المن بالإمامة» التي نشرت في مجلة «شعر» البيروتية.

بتراكم سنوات السبعينات، فوق بعضها، اكتمل العنفوان الأدبي لمحمد زفزاف، ويصبح ركناً أساسياً من أركان الكتابة في المغرب، تتوالى مجاميعه القصصية ورواياته القصيرة، واحدة بعد الأخرى، ويستأثر باهتمام النقاد وطلبة الأبحاث الجامعية، ترى لو كان يكتب بالفرنسية، مثل الأقل منه موهبة، فكيف ستكون صورته الآن ؟ المرأة والوردة، بيوت واطئة، الأقوى، غجر في الغابة، العربة، الثعلب الذي يظهر ويختفي، الحي الخلفي، بيضة الديك، الأفعى والبحر، بائعة الورد، أفواه واسعة (والبقية تأتي) هي ذي تجربة زفزاف منذ احترف الكتابة عن قناعة وبدون تنازل عن دور الأدب في التعبير عن الذات.

— 3 —

هو ذا فضاء الدارالبيضاء في نهاية الستينات وبداية السبعينات، غير الملوث بالبشر ولا بمظاهر البدونة وقد زحفت في السنوات الأخيرة إلى فضائنا العام :

مقهى لابريس، مقهى الرونيسانس، لاكوميدي، المسرح البلدي، مقهى الكابيتول، مدام غيران، ميرسلطان. هاهو زفزاف في الدارالبيضاء مدرساً بثانوية ابن حبُّوس بالمعاريف، منزوياً في غرفته البسيطة الأولى بزنقة البريني معلنا عن نفسه بنوع من الزهو والثقة الزائدة في الذات حافرا مسافة بينه وبين من لا يعرفهم.

سكنه الثاني بزنقة «الجبل الأبيض»، السكن الثالث والأخير بزنقة «ليستريل»، في هذه الشقة التاريخية، حيث قطنتها سلالات إيطالية وإسبانية، سيتزوج الكاتب وسيصبح أباً ثم يسترجع حريته المصادرة من طرف سلالة دكالية وتصبح الكتابة زوجته الثانية والنهائية، إن كاتبا مثل زفزاف لا يمكن أن يكون إلا ما هو عليه الآن : حرّاً طليقاً وكل أخبار المدينة وأسرارها تُتَداوَلُ داخل شقته، هكذا تشكلت مشاريع أدبية موزعة ما بين العين والأذن والتخييل والذاكرة، لكن ليست الكتابة عيناً فقط، إنها الأذن أيضاً، وما بينهما تحضر الصنعة وتشكل العالم الروائي والقصصي في بعده الواقعي.

الأماكن الأخرى الملتصقة بعين وجسد زفزاف دون أن تفارقه : مطعم «التيرمينوس» عند نهاية خط الحافلة رقم «7»، هنا كان زفزاف، قبل أن يختار الزهد في الطعام، يفسح المجال لمعدته كي تمتلىء نسبياً ومن ثم يذهب إلى فصله في الثانوية، يلتهم وجبته الغذائية، مثل أي أستاذ فرنسي معار للمغرب، ويسوي هندامه ويغادر المطعم، كان النادل السوسي الغليظ الجسم، والذي يتحرك ببطء، لا يبتسم قط، فله وجه جاف وعبوس، لكن ثمة علاقة صامتة بين النادل و«الأستاذ»، فهو يخدمه بشكل جيد ومن دون كلام زائد»، ربما هي التربية الفرنسية التي ورثها السوسيون عن الفرنسيين والتي تقتضي الانضباط في العمل.

في هذا المطعم بقايا جاليات أوربية كانت تسير وقتها نحو الانقراض : إسبان وإيطاليون عجزة متقاعدون يشربون النبيذ الأحمر والوردي والأبيض وينتظرون نهايتهم، كذلك الأمر في مقهى «ميشيل» وأبولو ولابريس حيث يتناوب المسيو جوزيف وأمه، من وراء الكونطوار، بأعلى صوتهما على المناداة على ندلاء المقهى : شارلو، وي مدام، جامع، وي مسيو، والمسيو جوزيف يكرع البيريتيف مع زبنائه المغاربة الفرحين بالتحدث إليه، وكما كان هذا المكان الاستعماري القديم، قبل الاستقلال، بؤرة يومية لتجمع الشلة المثقفة الساخرة، الضاحكة على نفسها وعلى الغير، الحالمة بمدن فاضلة وهمية، كذلك كان الأمر في البيوت : عند الشاعر أحمد الجوماري، عند أحمد المديني، عند علي المكناسي، عند إدريس الخوري فوق سطح

عمارة الدكتور العلمي بزنقة فوريز، كان حي المعاريف مايزال يحتفظ بطابعه الأوروبي قبل أن يتمغرب كلياً وتصبح كل زاوية من زوايا دروبه الضيقة مرتعاً للإجرام.

— 4 —

من المعاريف يهبط زفزاف إلى «المدينة» : هنا مقهى الرونيسانس والكابتول، المسيو الرماش بقامته الطويلة البيضاء ونظارته الطبية ومدام مادلين الشبيهة بقامتها ووجهها بالممثلة الفرنسية.

كانت سيدة طيبة مكتنزة الجسم مختفية، هي الأخرى، وراء نظارتها وصمتها الحذر وتواضعها المهني وصبرها على تحرشات أولاد حريز، وفي خضم الكتابة وتشكلها ينزل علينا المديني، كالصاعقة، بكتابه الأول «العنف في الدماغ» فقصيدة النيسابوري المطولة «مانابولا» في «أنفاس».

في الطرف الآخر من هذا المشهد اليومي، يكتسي مقهى «الكابيتول» حلة أدبية بعيداً عن الرواد الآخرين الذين لم تكن الشلة تعيرهم اهتماماً لأنهم مجرد موظفين : أحمد بوزفور وقد التحق حديثا بالدارالبيضاء للتدريس، عبد العزيز وهب صاحب النظارتين السميكتين، الشاعر الزجال حسن المفتي وثرثرته غير المنقطعة عن السينما المصرية وصلاح أبو سيف، كثير الزياني الذي كان ممثلاً مسرحياً في فرقة البدوي، النادلان عبد الله وسعيد، النادل زايدة، اليهودية السمراء صوفيا القاطنة في الكأس والسيجارة، كان زفزاف يشارك الشلة ثم ينسحب فجأة إلى غايته الشخصية، فإلى عين الذئاب إذن حيث مراقص كاليبسو والبالكون والباهية، كان جد أنيق ببذلته البيضاء المكوية وربطة عنقه ودراجته الخفيفة «سوليكس»، يحدث هذا بالليل، أما بالنهار فقد كان يتلذذ برؤية الوجوه الشابة النضرة والابتسامات الصاخبة في مقشدة كَلوريا بزنقة 11 يناير، هنا الدراجات النارية والفتيات المغربيات واليهوديات.

إزاء هذه الأمكنة المتعددة، داخل الدارالبيضاء، وخارجها، تحضر أمكنة أخرى قريبة من الفضاء المغربي وإن تلونت بتلاوين أخرى، من إسبانيا، ومن طورومولينوس بالذات، ولدت «المرأة والوردة» (الطبعة الأولى ببيروت، منشورات «وان» ليوسف الخال)، ومن الدارالبيضاء ولدت نصوص قصصية وروائية، ومن

الصويرة ولدت رواية «الثعلب» التي غطت مرحلة الهيبي في السبعينات، ومن القنيطرة ولدت «بيوت واطئة» و«قبور في الماء» و«محاولة عيش».

* * *

لزفزاف قدرة كبيرة على الحكي والوصف والتقاط التفاصيل، بل قدرة على الاهتمام بالهامشي ونشر غسيله، لا يومن زفزاف، كما يريد له النقد، بدافعية الكتابة لأنه ضد هذا التصميم الهندسي الصارم الذي يصر عليه قاص مثل بوعلو، إنه يكتب انطلاقاً من وعيه بالشيء، من الحدث العابر، من الترصد العيني للشخوص والأماكن.

زفزاف الآن في المعاريف، الحي الذي اختار أن يقطن به منذ أن جاء إليه، لا يكاد يبرحه إلا لسفر طارىء داخل المدينة وخارجها، ها هو يعيش زمناً آخر غير زمنه السابق ذكرُه، لقد خفتت لديه حاسة المغامرة وشرع في الإنصات إلى ذاته، يقول وهو متكىء على سريره : الله كبير، يمسد لحيته ويقول لإحداهن : شوفي شكون !

— واخا أستاذ.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

لقد تشتت الشلة وبقي بعضها وسكت بعضها الآخر وغاب بعضهم عن الدنيا وكون الآخرون سلالة فائضة على الدولة وبقينا نحن من الواد لهيه، فمن يَمُدُّ لنا حبل النجاة من الطوفان القادم ؟ شكرا للجيل القنطرة الذي رعى خطواتنا الأولى.

محمد زفزاف :
عتاقة السرد وحداثة السارد

عبد الرحيم مودن

[[في القنيطرة نهران : نهر «سبُو» ونهر الحكاية، عَراقةٌ متجدِّدةٌ، كذلك «محمد زفزاف»، هو والنَّهْرُ سيّان]].

كلمة لابد منها :

لا أقصد بالعتاقة، القِدَم أو «التقليدية»، ولا أقصدُ بالحداثة، «الحداثوِية» أو «الإغْرابية»، القصْد من ذلك أن [الْعَتاقَة] اخْتِمارُ التجربة أو أصالتها إلى الحدّ الذي تُصْبِحُ فيه ذات لون وطعم ورائحة، والقصد من [الحداثة] التموقُع في صُلب العصر ــ موقفاً وكتابةً ــ بواسطة العتاقة ذاتِها، أو بعبارةٍ أخرى : السارد شاهدٌ على عصره، فهو لا يُقفِلُ الأبواب أو النوافذ، بل يفتحها على مصراعيها، دون أن تَزَعْزَع الأسُس، دون أن تزعزَع العتاقة، وعمليةُ التحديث تَتِمُّ من **عُمق هذه العتاقة** وليس من خارجها.

ولاشك أن أهمية تجربة أستاذنا «محمد زفزاف» التي حَفَرت أخاديد عميقة في جسد سردنا المغربي، والعربي، تعُود إلى هذا المزيج بين أقنُومين يبدوان متباعدين، أو أقرب إلى المفارقة، في حين إنهما مُتكاملان ومُتفاعِلان، ظلاَلٌ وارفةٌ من العتاقة، ذات جُذور صلبة تتنفَّسُ ــ من خلالها ــ على مَهَلٍ، أوراقٌ يانعة دائمة الخضرة، دائمة الإبهار.

والسؤال المطروح الآن هو كالتالي : من أي مصدرٍ تَسْتَمِدُّ كتابات «محمد زفزاف» القصصية والروائية سِحْرَها الخاص ؟ لماذا نتعرفُ على نصٍّ ما، دون أن ننسِبه إلى صاحبه، بل أصبح من السهولة التعرف على نصّ «محمد زفزاف» دون أن يكون مَمْهوراً بتوقيعه ؟ ألا يعد هذا دليلاً على العتاقة التي نُحيل على مَصْدَرها

دون أن تكون حاملة لاسم العلم، أو لمؤشرٍ دال على النسبة أو القرابة، كأن نقول مثلا : برتقال فلسطين / رائحة مسك الليل / قصة صينية / قصة ريفية مصرية ؟

وقياساً على ذلك نقُول، كما قال «محمد برادة»، يوماً ما، [تِقْنِيَةً زفزافية]، وهذا أمر ليس بالهيّن مادام امتلاك الكاتب لتقنية يُعْرَفُ بها هو مَطْمَح كل مبدع، وقد يصل إلى ذلك أو قد لا يصل.

سأحاول العودة، قَليلاً، إلى الوراء، مُلْتَقِطاً قصةً كنتُ قد قرأتُها في إحدى المناسبات العلمية، لأطرح بعض القضايا المتعلقة بالأقنومين السابقين : أقنوم العتاقة من جهةٍ، وأقْنُوم الحداثة من جهة ثانية.

عُنْوان النص هو : **«مُمْكن حُدوثه»** [بيوتٌ واطئة 1977]، والعنوان ذاته، برأْيِي، يُلخِّص «مفْهوم» الكتابة عند «محمد زفزاف»، خاصة أن معظم عناوين قصصه، ورواياته، تُوهِم ببساطتها الظاهرية، في حين تحمل زَخما غَنيّاً في المنظور الفكري والفلسفي العام، إنها تعكِسُ فَدَاحة الشَّرط الإنساني في مستويات عديدة تدُور حول العجز أو اللاتواصل / الخوف / القهْر / المفارقة المبكية المضحكة / الموت / العطب النفسي والاجتماعي... إلخ.

وكثيراً ما استسهَل ــ فضلاً عن العناوين ــ البعض هذه النُّصوص، بل إن الكثير من الآراء اعتبرتها مجرد إعادة إنتاج لـ[الواقع]، في حين إنها صياغةٌ جديدة لـ[واقِع]، لا يظهر منه ــ كما هو الشأن في جبل الجَليد ــ إلا القمة بعد أن اختفى منه القسم الأكبر، وما خفي أعظم !!

ما خصائصُ النص القِصصي ــ خاصة في القصة القصيرة ــ عند «محمد زفزاف» ؟ ما تجليات العتاقة والحداثة في هذه النصوص ؟ الإجابة ــ مؤقتا ــ ستكون على الشكل التالي :

1 ــ السارد المُحَايِد، وحِيَادِيتُه لا تَعْني عدم مسؤوليته في إنتاج اللُّعبة السردية، بل إن مسؤوليته تكمن في حُضُوره في المحْكي، مُمْسِكاً بخُيوطِه، مع فسح المجال للشخصية لكي تُعبِّر عن نفسها كما يجب أن تُعبّر عن ذلك. غير أن السارد الذي يمارس الحياد، يُفضِّل، في كثير من الأحيان، ممارسة لُعبة الظهور والاختفاء، مادامت الشخصية المقدمة في النص تمتلك «اكتفاءها الذاتي» من ناحية،

وتعكس المعرفة الواسعة للسارد بمكوّناتها المعرفية والنفسية والسُّلوكية من ناحية ثانية.

2 ــ أنتجت لعبة الظُّهور والاختفاء خَصيصتين أساسيتين :

أ ــ خصيصة النص والنصّ المضاد، فالسارد، أثناء سرده، يسردُ النص الخاص بالسارد، وهو، في نفس الآن يقدِّم ملْفوظ الشخصية الرئيسية في النص.

ب ــ أما الخصيصة الثانية فهي القُدرة المتنامية ــ عبْر النص ــ للسَّارد، على **التَّوْليد**، [يمكن الرجُوع إلى النص الروائي الأخير لـ«محمد زفزاف»، أفواه واسعة، لمتابعة مستويات التوليد سواء على مستوى المحكي أو الجملة، أو على مستوى، تعدُّد المواقف بين السارد والكاتب، الكاتب وذاته، السارد وذاته، السارد وصديقته، السارد وفضائه... إلخ] أما في نصّ «ممكن حدوثه» فتكْمن مستويات التوليد من خلال [التناسُل] الحكائي واللغوي، وتقدم لنا الأمثلة التالية دلالة على ذلك :

[كان **إبليس** روحها]، ص 29.
[**فالشيطان** وحده هو الذي يعرف مساوئها]، ص 29.
[**الشيطان** وحده يعلم]، ص 29.
[**الشيطان** وحده يعرف نفسيتَها]، ص 29.
[**الشيطان** وحده يعرف]، ص 29.
[**إبليس** هناك في رأسها]، ص 29.
[كنت أعرف في بعض الأحيان أن **الشيطان** يتخلَّى عنها ويسلِّمها إلي]، ص 29.

إن العلاقة بين النّصّ والنصّ المضاد، التي سبقت الإشارة إليها، هي علاقة ما هو كائن بما يجب أن يكون، ومن ثم، فالممارسةُ النصّية المضادّة، في هذا النص، هي ممارسةٌ استْبْطانية لذهنية المرأة التي تعكس بِدَوْرها ذهنيةً اجتماعيةً اختلطت فيها كل الأوراق !!

وبالرغم من كون زمن القصة يعود إلى ظرْف الحرب العالمية الثانية ــ وهو زمنٌ أثير لدى محمد زفزاف لأسباب وجْدَانية وفكرية تخُصُّ جَيلا معيناً ــ فإن القصد من تقديم النصّ ليس هو الكائن ذاته، بل الهدف من ذلك هو تقديم العلاقات الثَّاوية وراء هذه المسْلكيات، ولعل هذا ما حرصَ عليه ــ هيمْنغواي

وهو من أهم مراجع «محمد زفزاف» ـــ أثناء كتابته لنصُوصه، من خلال تركيزه على شعار كبير هو : «صِفُوا العلاقات قبل أن تَصِفُوا الأوضاع».

ولعل هذا ما يُفسِّر كون نصوص «محمد زفزاف» تعزِف على هذا المستوى العلائقي الذي يتحقق بتقديم الكامِن عبر الظاهر، العام عبر الخاص، الكُلّي عبر الجزئي، الممكن من خلال المستحيل.

3 ـــ من أهم خصائص التجربة القصصية عند «محمد زفزاف» ـــ بالإضافة إلى ما سبق ـــ هذه المقدرة العالية على أن يكتفي السَّارد [الكاتب] برسْمِ الجُملة الأولى، ثم يطلق، بعد ذلك، سَراح النصّ، فيُصبحُ هذا الأخير قادراً على إنتاج نفسه بنفسه، والساردُ هنا يشبه، إلى حد كبير، الأب الذي يساعد طفله ـــ وهو في مرحلة الحبْو ـــ على الوقوف الوقفة الأولى، ليستمرَّ بعد ذلك في مساره المعلُوم، وقد دعَّمت ـــ مرة أخرى ـــ خصيصة التَّصْريف أو التَّوليد هذه القُدرة الحِرْفية للمبدع إلى الحد الذي يمكنني فيه الجزْم بإنتاج نصٍّ قصصي بعينين مُغْمضتين.

4 ـــ وهنا نصِل إلى عنصر آخر أسال مداداً كثيراً، ويتعلق الأمر بـ«واقعية النص عند محمد زفزاف»، وللتَّذكير، فإنه المرجع الواقعي في نصوص «محمد زفزاف» يتأسس من خلال محطات ثلاث :

أ ـــ محطة الفضاء عبر تضافر علاقات الزمان والمكان دلالياً بالرغم من التأطير الزمني أو التاريخي المتداول.

ب ـــ محطة الشخصية التي تُتْرَك لِقَدَرِها النَصِّي، وكأنها خُلِقَت لهذا النص دون غيره.

ج ـــ محطة التوتُّر الدرامي «التي لا تتحوَّل إلى **عُقدةٍ** بالمعنى التقليدي، بل «إن النص في حالة مدٍّ وجزرٍ دائمين عبر مختلف محطات النص التي تحول ـــ المحطات ـــ إلى بؤر لنسج خيوط هذا التوتُّر وتفكيكه من جديد... وهكذا [يمكن الرجوع إلى المجموعة المتميزة «**حوار في ليل متأخِّر**» لمتابعة هذا المدّ والجزر سردياً في هذه النصوص].

واستطاع «محمد زفزاف»، في سياق الحديث عن واقعية النصّ، أن يبتعد **عن التَّعليق الفجّ**، الذي سقطت فيه الكثير من النصوص الواقعية ـــ خاصة نُصوص الستينيات مستخدماً لعبة الضمائر، خاصة بالنسبة لضميري الغائب وضمير المتكلم، وهذه اللُّعبة ـــ لعبة الضمائر ـــ في الواقع، هو لعبة الانتقال من سرد

إلى آخر، من حكاية السارد إلى حكاية الشخصية، والعكس بالعكس صحيح.

5 ــ من أهم خصائص الكتابة عند «محمد زفزاف» ــ وهذا ما لم ينتبه إليه ــ **السّجالية السَّردية،** وتتأسس هذه «السِّجالية السردية» على الحوار من السارد وذاته، بين السارد والشخصيات الأخرى، بين الشخصيات فيما بينها، بين الشفهي والمكتوب... إلخ، هكذا يتحول هذا العنصر السِّجالي إلى مكوِّن بنائيً يكشفُ عن الأوضاع الشائعة أو المقنَّعة، والسَّارِد، في كل الأحوال، يحرصُ تمام الحِرْص على أن يكون قناة «موضوعية» لتقديم مختلف وِجْهات النظر المتصارعة في النص.

6 ــ أعود إلى العتاقة والحداثة لأذكِّر، فقط، بأن هذه التجربة الأدبية العريضة لـ«محمد زفزاف» قامت على النّحت بالأظافر ميَّزتْه بخُصُوصيةٍ في المحْكي، موضوعاً ومُعجما وبناءً، يستوحي تجربة غنية في الحياة والكتابة، بجانب حضُور ملموس لأسلاف الحكي الكبار ــ وكثيرا ما ترددت أسماؤهم في نصوصه ــ الذين انتسَب إليهم «محمد زفزاف» انتسابا شرعيا.

هكذا، كان «محمد زفزاف» غصناً من شجرة السرد المقدسة التي ضمت التُّفاحة والأفعى، فجاءت نصوصه مطاردة دائمة لامتلاك التُّفاحة، ومحاذرة الأفعى.

درس محمد زفزاف

حسن بحراوي

تقوم وراء هذه الخواطر مشاعر إعجاب شخصي بكاتب لا نظير له واعتزاز بصداقة ورفقة إنسانية وأدبية تمتد لأكثر من ثلاثة عقود.. أي منذ أن قرأت له ذات صيف، وأنا يافع، أول نص بملحق العلم سنة 1969، مرورا بأول مجموعة قصصية (حوار في ليل متأخر 1971) وأول رواية (المرأة والوردة 1972) وصولا إلى آخر مجموعة (بائعة الورد 1996) وآخر رواية (أفواه واسعة 1998)...

وطوال هذه الفترة المديدة كتبت العديد من الدراسات والمقالات حول رواياته وقصصه، منها الأكاديمي والأقل أكاديمية، وشاركت في أكثر من منهاج إذاعي للحديث عن تجربته بمناسبة صدور هذه الرواية أو المجموعة أو تلك... ولم تكن تمر فترة طويلة دون أن أسعى إلى لقائه في بيته بصحبة أصدقاء مشتركين في مقدمتهم رفيق طفولته القاص إبراهيم زيد والكاتبان ميلود الحمدوشي وعبد الإله الحمدوشي... وأحيانا كان يأتيني هاتفه بعد منتصف الليل ليذكرني، بشيء من العتاب الأخوي، بحقوق صديق قديم نحتاج أن نتزود منه بحكمة الليالي البيضاء..

وقد كان يحدث، في أوقات متباعدة، وتحت تأثير حاجة دراسية بحتة، أن أبعث له برسالة سائلا إياه عن تلك المعلومات التي يستدعيها العمل مع الطلاب.. فقد درّست روايتيه (المرأة والوردة) و(الأفعى والبحر) لسنوات طويلة في قسم الإجازة بكلية الآداب بالرباط وأشرفت على عشرات البحوث وناقشت العديد من الرسائل حول أعماله.. ولم يكن زفزاف يتأخر أبدا في الرد على تلك الخطابات.. باختصار ولكن بمودة كبيرة تجعلك تسعد بتلقي رسالة من الكاتب الكبير.. وفي مقابل تلك الاستجابة الجميلة من طرفه كنت أمكّنه مع رجوع البريد من بيانات حول البحوث والرسائل التي أنجزت أو هي في طور الإنجاز حول أعماله في الجامعة التي أنتمي إليها...

وكثيرا ما دعوت زفزاف للمثول أمام الطلاب ومحاضرتهم حول تجربته الروائية لتغذية معرفتهم العلمية والشخصية الكاتب.. ولكن تواضعه وانشغالاته الدائمة كانا يدفعان به إلى التلكإ والمماطلة وأخيرا إلى الإحجام عن تلبية الدعوة... وبعد أن تكررت الدعوات وتعددت التلكؤات علمت أنه من العبث مواصلة الإلحاح وقنعت من الغنيمة بتلك اللقاءات الشخصية الدورية.. في بيته غالبا..

يؤثر، مغربيا، عن محمد زفزاف أنه هو القائل : نحن جيل بلا أساتذة.. قاصدا أنه لم يتتلمذ عن أي من الكتاب العرب أو المغاربة.. ومن يقرأ نصوص زفزاف يعرف أنه غير مدع في ما يقوله.. فقد كان أستاذ نفسه.. مثلما كان الخوري وشكري من مجايليه أساتذة أنفسهم.. مبدعون عصاميون.. وليس ذلك وكفى.. فقد قدم زفزاف درسا باهرا في العصامية والإبداع الخلاق الذي لا تقف وراءه أوهام مرجعية من أي نوع..

ولن أكشف سرا إذا قلت بأن زفزاف كان الكاتب الأقرب إلى جيلنا.. جيل السبعينات.. وأحسن من التقط اهتزازات حقبة سنوات الجمر المغربية.. بكامل عنفها وفظاظتها وقسوتها.. ولكن أيضا بمباهجها وهذيانها وعدميتها.. ففي كتابته نشهد ذلك الانبثاق الجميل للروح المغربية الشعبية العميقة.. وتعبر أمامنا فلول العمال المياومين أسرى كدحهم وجوعهم المورروث.. وقطعان الفلاحين المقموعين بالسلطة والأولياء.. وصفوف صغار الموظفين الذين يتآكل مؤخراتهم الفقر والروتين.. غير نماذج المهربين والمحتالين وتجار الأزمات الضالعين في النكبة.. كل ذلك وأكثر انصرف إليه زفزاف في إبداعه بكامل طاقته وموهبته الاستثنائية..

ولأنه كان على الدوام مشغولا بهذه العوالم المتماوجة بالكائنات الغارقة في مباءة اليومي والعابر والمبتذل.. فإن ذلك كان يزهده في معاشرة الأدعياء وسماسرة الأدب الذين يقضون سحابة حياتهم في نهش لحم زملائهم نيئا، وهم ينفثون السجائر في المقاهي والحانات.. ولذلك أيضا فضل عليهم ألف مرة معاشرة السلاحف التي محضها عطفه ومودته، ورعاية أطفال الزقاق الذين كانت ولاتزال تجمعه بهم صداقة غريزية يستعجب لها من لا يعرف الكاتب شخصيا.. ولأجل ذلك تحفل مائدة زفزاف دائما بالفواكه الموسمية والملبسات التي يوزع حباتها على أصدقائه الأطفال الذين تتردد أفواجهم على شقته في أوقات معلومة من الصباح والمساء.. فتسمع ضحكاتهم الطفولية وثرثراتهم الساخرة مع الأستاذ من بداية الزقاق...

وفي الحقيقة، لم يكن زفزاف يعيش وحيدا، كما شاع خطأ لدى العديدين،

ARCHIVE http://archive.sakhrit.com

فبيته كان باستمرار محجا للمعارف والأصدقاء والزوار من شتى الألوان.. أدباء.. فنانون.. صحفيون.. طلاب مغاربة وأجانب.. معجبون ومعجبات بفنه.. مسؤولون رفيعو المستوى يصعب تصور وجودهم في شقته المتواضعة...

الكثير من هؤلاء يأتي بهم الفضول للتعرف عن قرب عن حياة الكاتب الكبير التي يفاجؤون ببساطتها إلى أبعد الحدود.. بعضهم يطلبون صورا وإهداءات.. آخرون كثيرون يأتون ليقرأ لهم مخطوطاتهم أو ليكتب مقدمات لأعمالهم.. وقد فعل ذلك أكثر من مرة.. أحيانا بدافع الاقتناع وغالبا مجاملة وتشجيعا... ثم هناك الطلاب المغاربة والأجانب الذين يكون هاجسهم التعرف على أسرار إبداعه ومصادر إلهامه.. وما أبسطها وأكثرها عفوية..

وكان هذا العدد الهائل من الزوار، وبعضهم ثقيلو الدم والمزاج، يشكل إرهاقا للكاتب النحيل البنية وعبئا على احتياطي الوقت الذي يخصصه للكتابة.. وأقل هؤلاء الزوار ضررا من يكتفون بالادعاء أمام الملأ بأنهم، على حد زعمهم، أصدقاء حميمون جدا للكاتب لدرجة أنه لا يستطيع العيش بدونهم... وقد كانت مشكلة زفزاف حقا أن طيبوبته وتواضعه يحملانه على أن يبش في وجه الجميع ويعاملهم بحرارة أي كأصدقاء فعلا..

وأما جيرانه فقد كانوا لا يكتمون سعادتهم بكون عمارتهم المتواضعة تضم ساكنا من طينة الكاتب الكبير الذي لم يفكر أبدا في الرحيل عنهم بعد أن اشتهر اسمه وكثر زواره ومريدوه مثلما كان بوسع أي كائن آخر أن يفعل..

وقد كنت شاهدا أكثر من مرة على تلك الأطباق اللذيذة التي كانت تبعث بها إليه الجارات من ربات البيوت على سبيل إشراكه في أكلة شهية.. سمك.. كراوع.. كسكس.. مما كان يُحدث تغييرا في نظامه الغذائي ويحل ضيفا على مائدة الكاتب الأعزب..

ولأن الشيء بالشيء يذكر.. فقلما كان زفزاف يبدي عناية خاصة بمأكله.. فلم يكن من مثل هؤلاء الكتاب الأكولين الشرهين الذين تجدهم على كل مائدة مثل فقهاء الطعام في الولائم والجنائز..

لم يكن زفزاف من هؤلاء العشائين قطعا.. بل قد يحدث أن يصنع طعاما لضيوفه زاهدا في مشاركتهم إياه.. وهو في هذا الصنيع أشبه بالشاعر المرحوم

أحمد المجاطي الذي كان من عادته أن يؤخر عشاءه إلى ساعة الفجر عند نهاية سهرته...

وحكاية زفزاف مع صاحبة الفندق الهولندية يعرفها المقربون له.. فقد لاحظت هذه السيدة أن الكاتب طوال مدة إقامته في فندقها لعدة أيام لم يتناول سوى بضعة حبات من الزيتون وقطع صغيرة من الجبن الهولاندي.. وقد دفعها فضولها وهي تودع الوفد المغربي إلى السؤال عن سر هذا الصيام الطوعي الذي كان الكاتب الكبير يلتزمه.. فقيل لها ما استغربت له عن طريقته شبه الأسطورية في النفور من الأطعمة الباذخة والأشربة الغالية وكل أشكال المبالغات التي تخص المعدة...

ولعله من الأشياء الخفية في تجربة الكتابة والحياة لدى هذا الكاتب علاقته مع الناشرين... والواقع أنه لم يظلم الناشرون أحدا من الكتاب مثلما ظلموا محمد زفزاف... فقد نشر عشرين كتابا ونيفا على طول وعرض العالم العربي.. في مصر ولبنان والعراق وسوريا وتونس وليبيا فضلا عن المغرب.. ونشرت له أعمال مترجمة في كثير من اللغات الأوروبية والأمريكية والروسية.. ولكنه لم يستطع أبدا أن يعيش من ريع مؤلفاته.. أو ترجماته.. وغاية ما كان يحصل عليه لم يكن يكفي بالكاد لشراء أقلام وأوراق ينثر عليها الكاتب من زفراته ومعاناته واضطراره للعمل اليومي لكي يعيش.. أملا في أن يكتب المزيد ويكابد المزيد..

وربما حان الوقت، والكاتب طريح الفراش، أن تتكفل جهات وطنية، ولتكن وزارة الثقافة مثلا، بطبع أعماله الكاملة، وكلها مفقودة في المكتبات، مقابل حقوق تأليف مجزية تعوض له ظلم ذوي القربى من الناشرين فاسدي الذمة الذين ابتلي بالتعامل معهم..

لقد كان زفزاف مثالا للمبدع الذي ينتج خارج هامش الربح والخسارة وبعيدا عن مدار القيم الاستبدالية التي جعلت من بعض الكتاب أثرياء بفضل الحنكة وأخلاق القيسارية التي انتهت بأن ابتعدت بهم عن عالم الإبداع بنفس المقدار الذي اقتربت بهم من عالم المال والمضاربة.. وهما عالمان يعرف زفزاف أكثر من غيره أنهما متناوئان ومتناقضان إلى أبعد الحدود..

ومثلما زهد زفزاف في موائد الناشرين سبق له أن زهد في مقاعد الجامعة عندما رفض استكمال دراسته في قسم الفلسفة أواخر الستينات في أعقاب خلاف نشب بينه وبين عميد الكلية آنذاك المرحوم عزيز الحبابي.. ولم يكن زفزاف من

المتحمسين لما كان يكتبه الفيلسوف الراحل من قصص وخواطر.. وكان يفضل ألف مرة وجودية سارتر وكامو على شخصانية الحبابي.. وقد عجل كل ذلك بتفجير الموقف بين الطالب الشاب والأستاذ العميد.. وكانت النتيجة أننا فقدنا بذلك أستاذا عاديا للفلسفة وربحنا كاتبا كبيرا في الأدب.. وهكذا انتصر الإبداع لآخر مرة على الميتافيزيقا...

شكرا لك يا زفزاف، فقد أهديتنا زهرة إبداعك الجميل، الأكثر بهاء وتألقا وعنفوانا دائما.. والدعاء لك بالشفاء والعافية إن شاء الله.

«أفواه واسعة»

إنتاج أسئلة الكتابة

صدوق نور الدين

«.. لقد كتب كل شيء عن كل شيء.. من الأفضل أن يغلق الإنسان فمه وأن يأكل ويشرب وينام ويترك كل واحد وشأنه..» (ص 91).
«.. لأن كل ما يقال سبق قوله، المهم أن طريقة قوله تختلف..» (ص 95).

يواصل «محمد زفزاف» منجزه الإبداعي موازياً في الآن ذاته بين إصدار مجموعة قصصية ورواية.. وكان آخر نص روائي أصدره «الحي الخلفي» (1992)، علماً بأنه لم يسلْ من الحبر النقدي الكثير.. أما آخر مجموعة فكانت «بائعة الورد» (1996).. وتأتي «أفواه واسعة» (1998)، لتعزز الآثار الإبداعية للروائي، إذا ما ألمحنا بأن الغاية الأساس من التأليف تكمن في التركيز على موضوعة الكتابة كسؤال في الإنجاز، وكدرس بالنسبة للذين يخوضون ممارستها.. فمدار حديث شخصيات الرواية (الأفواه) : الكتابة الروائية، وحول أية فكرة يمكن أن تتحقق.. فالرواية في ضوء هذا قصة كتابة الرواية ذاتها.. وأعتقد بأن في استعارية الأفواه من ناحية ثانية، ما يوحي بالرد والسخرية على / ومن الذين يتعاطون الكتابة والتأليف، وليس غريباً أن يكون ظهر غلاف الرواية كتب بـ«النرويجية»، كتحد لقارىء العربية، وكإبراز لقوة الاسم العلم : «محمد زفزاف»، والذي تتم قراءته عالمياً وليس محلياً..

فكـرة الروايـة :

إن فكرة الرواية ــ وكما سلف ــ ذهنية، بالرغم مما يتخللها من نقد للاجتماعي

(*) صدرت «أفواه واسعة» عن «دار الجنوب» بالدارالبيضاء، المغرب، 1998.

والسياسي.. ذلك أن الموضوع يرتبط بالكتابة، انطلاقاً من حوارية تجمع بين شخصية من هذه الأفواه لا تحمل اسماً يميزها والكاتب، مثلما هو الأمر بالنسبة لبقية شخصيات الرواية، وهو ما يدعو إلى التعميم، بحكم أن ما يمكن أن يسري على «أفواه واسعة» يمتد إلى أي نص روائي سواء أكتبه «محمد زفزاف» أو غيره..

فهذه الشخصية «وليدها» هي بطل الرواية، البطل الذي يعتقد بأنه سوف يتمرد على الكاتب، فيما الأخير ينزع عبر التخييل إلى ترصد حركاته وتنقلاته وتقويله سراً دفيناً لا يحق الجهر به.. فالبطل يرتبط بأمه التي تتوق إلى تزويجه، فيما هو منصرف إلى القراءة الدائمة والعزلة.. على أن هذا البطل يخلق على امتداد الرواية التباسات تتمثل في تماهيه بالروائي أو الكاتب، المرتبط أيضاً بامرأة تحلم بالزواج منه، وحتى يتأتى له / ولها، كتابة قصة حبهما..

من خلال السّابق، يحق القول :

1 ـــ إن التمرئي هو ما يطبع الرواية..

2 ـــ إن البطل هو السارد، وفي الآن ذاته تتقاطع همومه والكاتب..

3 ـــ إن القراءة والمعرفة قاسم مشترك بين البطل والكاتب..

4 ـــ كون الفضاءات المرتادة واحدة، إنها المقهى والبيت..

5 ـــ كون فكرة الزواج توحد بين الطرف الأول (وليدها) والثاني (الكاتب)..

> «يريد أحدهم اليوم أن يفعل بي ما يشاء.. سوف أترك له الفرصة.. غير أنه سوف يجد نفسه أمام بطل لن يشابه ما كان يفكر فيه» (ص 1).
> «.. لم يكن ضرورياً أن يقول لي النادل : ما الذي سوف يفعله بك كاتبك» (ص 13).
> «لم يفعل الكاتب سوى أنه دخل معنا المقهى ورأى ما حصل لي ذلك الصباح..» (ص 17).
> «.. وهل كنت أنا نفسي أعرف أن كاتبا سوف يترصدني وسوف ينطقني بما كنت أحاول أن أخفيه ؟ وأن يتتبع حركاتي ؟» (ص 19).

الضمير :

إن أهم ملاحظة يحق ضبطها بخصوص الضمير المحرك للخطاب السردي في «أفواه واسعة»، كونه يتحدد في ضمير المتكلم.. الأخير الذي تقول من خلاله شخصيات الرواية أو الأفواه، ملفوظها وما يعتمل بداخلها من احساسات نفسية

ومواقف تمس البنية الاجتماعية والسياسية.. فضمير المتكلم أساساً، يتنوع فيما بين السارد المهيمن (بطل الرواية : وْلِيدْهَا)، ليتحول إلى الكاتب، ثم إلى أم «وليدها»، إلى حبيبة الكاتب.. فالضمير من خلال هذا يتلخص في سياقَيْن : سياق الذكورية المتمثل في البطل السارد والكاتب الروائي، والأنثوي الجامع بين الأم والحبيبة، علماً بتفاوت مستويات الادراك والمعرفة، فيما يتعلق بالسياق الثاني، وتقاربه فيما يخص الأول.. بيد أن هذا لا يمنعنا من ملاحظة التداخل الذي يطبع هذه المستويات، حيث تَنْتَظِم عبر منطق تقني مُحْكَم يقول الرواية ككل..

إن الهدف من التنويع على الواحد :

1 ــ خلق مسافة بين الخطابات الملفوظة..

2 ــ إضفاء نوع من التعدد داخل الرواية، بعيداً عن أن يَطَّالَ ذلك الرواية في مجموعها، خاصة في مستواها اللغوي.. فالتعدد يرتبط بالوعي لا بمستوى اللغة الوصفي..

3 ــ تأكيد خاصّة التمرئي المشار إليها، ذلك أن البطل السارد يرى ذاته في الكاتب، والأم هي صورة للحبيبة..

> «إن الكاتب يعرف بأن عندي صراصير في المطبخ، وهو وحده يعرف لماذا لم أستطع قتلها..» (ص 3).
>
> «لا تقولي بأنه لا يتحدث إلى أحد.. إنك مخطئة..» (ص 25).
>
> «لست كاتباً، وإنما أنا مجرد إنسان يحاول أن يعطي انطباعات عن هذا العالم، مثلما سبق للآخرين أنْ أعطوا انطباعاتهم، مثلما سوف يعطي الآخرون انطباعاتهم في المستقبل القريب أو البعيد» (ص 37).
>
> «إنه وليدي وأنا أحبه كثيراً.. وهل هناك امرأة لا تحب أولادها..» (ص 79).

درس الكتابة :

ألمحنا في السابق، إلى أن هذه الرواية يهيمن عليها الطابع الذهني، تأسيساً من كون محور موضوعها يدور حول الكتابة تعريفاً وإنتاجاً وتداولاً.. هذا التصور، يجعلني أعتبر درس الكتابة مجموع الانطباعات والملاحظات المتبثة في الرواية بخصوص حقل الكتابة، ولكأني بالروائي «محمد زفزاف»، اختار تصريف آرائه في هذا الباب بشكل غير مباشر، انطلاقاً من الشخصيات المحركة لرواية «أفواه واسعة»، بالضبط السارد / البطل، الكاتب الروائي وحبيبته.. على أن البنية الذهنية

المتحكمة في الرواية، ومثلما سلف، إلى كونها انطباعات وملاحظات، بمثابة نقد موجه ككل للذين يمارسون طقوس الكتابة وفعل التخييل.. من ثم، فالردود والانتقادات تتعلق بالأفواه المتحدثة عن الكتابة، أو التي تدعي ذلك، أو تلك التي تزعم بأن من وراء ممارستها يتحدد هدف اعتباري لشخص الكاتب أو المؤلف.. لذلك فإن المظهر الاستعاري يسم «أفواه واسعة»..

إن توجهاً كهذا لم تطلع به الروايات السابقة لـ«محمد زفزاف»، والتي قامت أساساً على سرد قصة اجتماعية واقعية، في المقابل تحفل نصوصه القصصية القصيرة بهذا النمط، ويكفي التمثيل بـ«بورخيس في الآخرة» و«جيمس جويس».. وأعتقد بأن وراء الامتداد المرتبط بالتجربة واختبارها تكمن حصيلة معرفية تأسست من الذات (ذات الكاتب) نحو مجال (الكتابة).. من ثم أعتبر ما جاء ضمن الانطباعات والآراء والملاحظات يتحدد في الكتابة أصلا، إلا أنه يمتلك الطابع الذاتي الصرف أو العام، مما ينسحب على كل الذين يزاولون فن الكتابة :

> «أنا لست كاتباً، ولم أحلم بأن أكونه ذات يوم.. إنني أعرف كثيراً من الناس يحلمون بأن يكونوا كتاباً أو رسامين أو مغنيين أو ممثلين أو فاضحي عوراتهم حتى يقال بأنهم موجودون وأنهم أنجزوا شيئاً في هذه الحياة..» (ص 39).
> «.. أعرف بأن كتابة كتاب واحد، خير من كتابة ألف كتاب..» (ص 41).
> «عندما يكتب الكاتب فإنه يعتقد أن كل الناس يهتمون بما يكتب..» (ص 39).
> «.. ولكن ما كل شخص قادر على الكتابة.. وحتى لو توفرت له القدرة على الكتابة فإنه يخشى أن يبصقوا عليه، مع العلم أنهم مبصوقون في هذا العالم، ومبصوق عليهم كذلك» (ص 50).
> «فالكتاب تكون لهم نظرة أخرى للحياة حتى أنهم ينتحرون بعد أن يكونوا قد نحروا مجموعة من الناس بأفكارهم..» (ص 51).
> «إن الحياة غريبة.. ولن يستطيع أن يفهمها الكاتب مهما حبر من الأوراق ولم يفهمها حتى الأنبياء والرسل الذين عانوا الأمرين..» (ص 57).

إن ما يحق استخلاصه من درس الكتابة :

1 ــ اعتبار الرواية ذات منحى تجريبياً، منطلقه الرهان على الذهني..

2 ــ التركيز على توجيه النقد سواء لمجال الكتابة في حد ذاته، أو للمشتغلين بها ككل..

3 ــ خلق التباسات وتبديل للمواقع، بين البطل / السارد، والكاتب الروائي..

في نقد الاجتماعي والسياسي :

إذا كانت الموضوعة الأساس للتأليف الروائي هي الكتابة، فإن نقد الاجتماعي والسياسي يواكب ذات الموضوعة.. من ثم نجده مبثوثاً هنا وهنالك.. ذلك أن الشروط التي يتواجد فيها الكاتب المبدع والمثقف، تدفعه لتشكيل تصورات ومواقف هي مادته العملية في الانجاز والتأليف.. ولعل مما لا يحتاج التعبير، الافصاح عن الوضعية المتردية لشرط الكتابة في معظم المجتمعات العربية، من محنة العيش ومطلق التجاهل، إلى انتفاء الحرية.. هذه المواصفات هي ما يهجس به النص الروائي : «أفواه واسعة»، تأسيساً من الالتباس الحاصل بين السارد، البطل والكاتب.. من ثم، جاء نقد الاجتماعي والسياسي ليشمل :

1 ـــ ظروف العيش بالنسبة لشخصيات الرواية.. ذلك أن لكل منها محنته الاجتماعية الخاصة، والتي لن تكتمل إلا بتحقيق الحلم المراد إدراكه والوصول إليه..

2 ـــ الوضع السياسي المتخلف، حيث تراجع آليات الإدارة والتسيير، مع افتقاد اللعبة السياسية لقواعدها..

إن هذا النقد لا يفعل، ولا يتفاعل، انطلاقاً من حكاية ترتهن لما هو اجتماعي وسياسي، وإنما من المحيط، المتعلق بإنتاج الكتابة.. وهو مسار يختلف عما صيغ في روايات «محمد زفزاف» السابقة، ويكفي التمثيل بـ«قبور في الماء» و«الثعلب يظهر ويختفي» و«الحي الخلفي»..

هيمنة موضوعة الموت :

تحضر على امتداد الرواية موضوعة الموت، ويصاغ هذا الاستحضار وفق تنوع في الأسلوب، وإنْ كان المعنى المراد تبليغه واحداً.. فمن ناحية يتم التذكير بأن وراء كل حياة ثمة موت، وهذه الأخيرة نهاية الحياة.. لذلك فإن اغتنام فرصة العيش واجب.. بيد أن الصورة الثانية للموت تبرز لما يكون بمثابة تخويف من شيء ما، ولكأن الأمر يرتبط بديكتاتورية الفعل والإنجاز، والتي في غيابها يكون المصير هو الموت.. أما الصورة الثالثة، فتقترن بممارسي الكتابة، هؤلاء الذين يجهرون بالحقيقة وبتعريتها وهم يعلمون بأن مجتمعاتهم تغيب شرط الحرية.. إن الموت في الرواية يُستحضر كحقيقة، ويتم ربطه بالحرية، لكن طبيعة الموضوع لا تحتم إصباغه بالطابع والرؤية الفلسفية.. وأرى أن في تقدم السن على الدوام، تكمن

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

خلفية استعادة الموت، بالنسبة لجميع الأدباء والكتاب، سواء أتم ذلك بطريقة مباشرة أم بغيرها..

> «صحيح أننا غرباء لكننا نؤنس بعضنا بانتظار الحافلة التي تعيدنا إلى المحطة، لكنها تأخرت..» (ص 21).
> «إن على الإنسان أن يأكل حتى لا يموت.. وإذا لم تأكلي فإنك سوف تموتين حتماً ولن تجدي حتى من يشتري لك كفناً..» (ص 26).
> «ومن لم يسلك تلك الطريق فإنه يحكم عليه بالموت.. وهم لا يعرفون أن في الموت راحة من هذا الجحيم..» (ص 72).
> «.. وكثير من الكائنات تلسع ثم تموت.. وكثير من الكتاب عبر التاريخ أرادوا أن يلسعوا فماتوا..» (ص 75).

تبقى تجربة «محمد زفزاف» في «أفواه واسعة»، ومثلما ورد في المقدمة، تجربة ذهنية مدارها الأساس الكتابة.. إنها بصيغة أخرى درس الكتابة الذي يصدر عنه الروائي، والذي يبلِّغهُ في الوقت نفسه إلى كلّ الممارسين لفن الكلمة..

من هنا، فإن هذه الرواية التي جاءت عقب «الحي الخلفي» لا تنخرط في ذات السياق والهم الذي انشغلت به بقية الروايات، من حيث أبعادها الاجتماعية والسياسية، وإنما تتفرد بخصوصياتها الموضوعية والجمالية.. وبذلك، تنضاف إلى تراثه الروائي وآثاره الجمالية، بل إنها الإضافة المشتغلة بالشكل، وهو مسار بدأت تشقه تجارب روائية عربية على تفاوت غاياتها ومقاصدها..

محمد زفزاف كما أعرفه

أحمد زيادي

كان محمد زفزاف، في الستينيات، يخطو خطواته المتوثبة في التجريب القصصي، وكانت قصصه المنشورة في مجلة (الآداب)، وجريدة (العلم) ثم (العلم الثقافي)، وغيرِها من المنابر الصحفية المغربية والعربية، تستقطب اهتمام القصاصين والنقاد، وهي تتصدر مواضعها المرموقة في أساس صرح القصة القصيرة المغربية المعاصرة، ومن هنا كان إقبالي على قراءة ما ينشره، وتطلعي إلى ملاقاته.

لا أذكر ظروف لقائي الأولِ بالقاص والروائي محمد زفزاف في أواسط الستينيات، غير أني أذكر أنه كان لقاءً حميميا، فاجأني فيه بإقباله علي، واحتفائه بي، وتلطفه معي، بالرغم من أني كنت إذذاك اسماً غير معروف خارج نطاق أصدقائي المقربين، ومستمعيَّ الخاصين في برنامج (اخترت لكم) الإذاعي، وقرائي القلائلِ في جريدة (الكفاح الوطني) ومجلتي (المشاهد) و(الأطلس).

وبالرغم من أن الأدب المغربي كان، كغيره من آداب الأقطار العربية، يعاني من هيمنة العديد من المذاهب الفلسفية كالوجودية والعبثية والماركسية، وتتنازعه الكثير من المدارس والتيارات والفنية القصصية والروائية في الشرق والغرب، فإن نصوص محمد زفزاف الإبداعية، وإن كانت قد أفادت من بعض تقنيات القص عند كبار الكتاب العالميين، فإنها ظلت طيلة مسيرته الطويلة، تحتفظ بهويتها المغربية، وأصالتها العربية؛ وذلك لسبب أساسي هو أن إبداع محمد زفزاف إطار فني وفكري وموقفي ووجداني شخصي يداخل حياته الخاصة، ويتضمن نسيجه الفني نتفا من ترجمته الذاتية عبر مختلف مراحل حياته، وترجمة لشريحة من المثقفين الذين نشأوا في أجواء نتائج الحرب العالمية الثانية، ووعوا ذاتهم الوطنية والقومية على محك مخلفات النكبة والنكسة وحصاد الحرب الباردة.

إن العلاقة بين محمد زفزاف الإنسان، ومحمد زفزاف الكاتب المبدع علاقة

حميمية، طابعها التماثل بل التطابق أحياناً، فالتوازن إذن بين البعدين الإنساني والإبداعي هو سرٌّ تفرد هذه التجربة الفذة، وأساس تميزها وقوتها.

فالذين عاشروا محمد زفزاف يعرفون أنه بسيط في عيشه إلى حد الدروشة، والذين يقرأون ما يكتبه يقتنعون أنه بالرغم من عمقه، مكتوب بأسلوب وتقنيات من الأدب السهل الممتنع الذي أغرى العديد من المبتدئين المعجبين به بمحاولات الاحتذاء والتقليد دون جدوى.

والذين عاشروا محمد زفزاف يعرفون أنه رجل صريح إلى درجة الإحراج، وأنه رجل صادق إلى درجة الفضح، وأنه رجل المبدإ إلى درجة التهور.

والذين يقرأون إبداعه يُصدمون أحياناً بصراحته في تسمية الأشياء بأسمائها، وبكشفه عن بعض عورات المجتمع المتواطىء على التستر عليها.

والذين يعاشرون محمد زفزاف يعلمون أنه رجل حر، لا يقول أو يفعل أو يكتب إلا ما هو مقتنع به تمام الاقتناع، وربما يكون ذلك من أثر دراساته الفلسفية أو من أثر نشأته العصامية، أو منهما معاً. والذين يقرأون قصصه ورواياته ينتبهون إلى ما تزخر به من شخوص أحرار طلقاء، يفعلون ما يشاؤون، ويقولون ما يشاؤون، ولا يعيرون أي اهتمام لآراء الناس فيهم، ولا لموقف المجتمع منهم.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

والذين يصافون محمد زفزاف ويحدثونه في غير ما تعود القصاصون والنقاد والساسة والمتأدبون أن يحدثوه فيه من موضوعات الفن والأدب والسياسة يكتشفون فيه الرجل المتواضع، الاجتماعي، الودود، البسيط المحترم للآخر، المتفهم لوجهات النظر المتباينة؛ وإن العديد من العبارات المبثوتة في قصصه ورواياته التي قد يتوهمها بعض القراء عرضية، هي ومضات ضمير حي مسؤول، ورشحات روحية من نفس طيبة؛ من ذلك إكباره للموهبة وإرجاعه إياها إلى مصدر إلهي في قوله في رواية أرصفة وجدران : «الفن تجربة منبعها السماء»، ومن ذلك إشارته إلى طغيان الماديات في عصرنا على الروحيات في قوله في نفس الرواية «صومعة المسجد تختفي وراء دخان معمل مجاور».

ومن ذلك افتتاحه لرواية (الذئب الذي يظهر ويختفي) بالبسملة... إلخ.

لقد وهب محمد زفزاف حياته للقصة والرواية وأخلص لهما، وأحلهما منه محل حياته الخاصة، ومن ثم سهل عليه أن يترك بصماته الشخصية واضحة على فن القصة والرواية في المغرب وفي العالم العربي، بل في الأدب العالمي.

شهـــادة

عمرو القاضي

أمـا قبـل :

فإني لن أتحدث عن المبدع الكاتب الشهير محمد زفزاف، كما هو الآن. هذا الناسك، الزاهد ذو الشخصية الآسرة، والذي أصبح إبداعه موضوعاً للدراسات العليا، من الإجازة إلى الدكتوراه. وبعض إبداعه تُرجم إلى لغات عالمية، ويُدرس في مدرجات جامعات عالمية.

زفزاف صاحب صداقات مع كبار الكتاب، والفنانين، والسياسيين، (تكفي الإشارة هنا إلى رسالتين، واحدة من الوزيرة الصينية. وأخرى لعاهل اسبانيا خوان كارلوس).

زفزاف، الذي أدرج اسمه ضمن لائحة الأدباء العالميين، الذين ستنشر لهم (اليونسكو)، كتاباً ضمن جريدة، زفزاف ظاهرة الأدب المغربي الحديث.

أمـا بعـد :

فإن الذي أريد الحديث عنه، هو قبل أن يصبح كل هذا الذي ذكرته. ففي بداية الستينيات، بدأ اسمه في الظهور، في الحقل الإبداعي. يكتب شعراً من خلاله، نتعرف على نماذج ذات نكهة متميزة، مرحلياً. وقصصاً تحمل بذور تجربة متفردة، مرحلياً. وتعلن عن كاتب موهوب قادم. ولم يطل الوقت، فبعد نشره لنماذج ابداعية قصصية. سيشد إليه انتباه المهتمين.

وفي رأيي المتواضع، فإن زفزاف لم يصل إلى ما وصل إليه من الشهرة، والاقتدار، إلا بعد أن اجتاز هذه المحطات.

I ــ المحطة الأولى :

عندما نشر قصته «**عودة أباهشوم**»، حيث أشاد النقاد بها، لأنها كانت مؤشراً على عبقرية هذا القصاص.

II ــ المحطة الثانية :

حضوره المهرجان الشعري، لأصدقاء المعتمد في شفشاون فهذا الفتى النابغة المشاغب. سيلقي قصيدة، ستثير ردود فعل من طرف الكثيرين. وخصوصاً المحافظين من الشعراء. مما جعل اسمه يملأ سماء وطنه آنئذ.

III ــ المحطة الثالثة :

يوم نشر رائعته «**الديدان التي تنحني**». في مجلة «المجلة» المصرية. والتي كان يشرف عليها إمامنا الكبير الأديب يحي حقي. أعجب يحي حقي بهذه القصة، وبها سيقف زفزاف نداً لكبار القصاصين العرب، أمثال د. يوسف إدريس، ويوسف الشاروني، ومجيد طوبيا.. إلخ. من خلال هذا النص «الديدان التي تنحني». سَيَنْتَزِع زفزاف اعتراف المشارقة، بالقصة المغربية القصيرة. وأن صاحبها قصاص من الطراز الرفيع. مما سَيَجْعَل الآخرين من الكتاب، يستنيرون به. ويطلبون نصائحه. أتذكر أن المرحوم القاص مبارك الدريبي، طلب من زفزاف، وقد أصبح مشهوراً تزكيته. وقد أجابه زفزاف بتواضع الموهوبين : «إننا جميعاً في حاجة إلى من يُزكينا، فلا فرق بيني وبينك».

IV ــ المحطة الرابعة :

سيدخل عالم الرواية، ويبدع نماذجه الزفزافية. وهنا يكفي التذكير برائعته «**المرأة والوردة**».

هذه المحطات، هي علامات بارزة. يجب التوقف عندها. عندما نكتب عن تجربة هذا المبدع الكبير.

أشياء ترددت في كتابتها :

وترجع إلى أكثر من 27 سنة، في ليلة صحبة زفزاف.

1 ــ يوم هَزَم اليهودي :

أذكر أنه في بداية السبعينيات، وعن طريق الصديق العزيز القاص والباحث

أحمد زيادي. التقيت زفزاف، في «مرس السلطان» وبعد فترة زمنية قضيناها في مقهى، أو مقهين. اقترح زفزاف فكرة الذهاب إلى الكورنيش. والدخول إلى الملهى. وكان صاحبه يهودياً له عداوة مع زفزاف، هذا ما فهمته آنذاك. فربما كان يذهب زفزاف إلى الملهى، ويمنعه من الدخول. طلبنا من الصديق العزيز صاحب (R.8) أن يوصلنا، على أن يعود بسيارته، ليأخذنا في ساعة متأخرة (2 أو 3 صباحا) لقد عاد إلينا في الوقت المحدد. فقد نام، معتمداً على منبه الساعة جاء من حي الادريسية، إلى الكورنيش، في ذلك الوقت المتأخر من الليل.

فتحية أخوية صادقة، لهذا الصديق الذي يمثل نوعية من الأصدقاء لم يعد لهم وجود في أيامنا، كانت الترتيبات، أن أدق الباب لوحدي. ويتوارى زفزاف عن الباب. فلما فَتَح المكلف الباب، مرحباً بي. أخليت الطريق لزفزاف، ليدخل أولاً. فاعْترض. أعتقد أنني تجهمت في وجهه، فتركه يدخل.

فلما دخلنا، فعل زفزاف ما شاء في أروقة الجنة. ولم أنس كيف اندفع زفزاف بمجرد دخولنا، إلى الحلبة المخصصة للرقص.

2 ـ لماذا لا يقرأون ؟

في تلك الليلة، بعد أن سألت زفزاف عن بعض الخصومات، والكتابات العدائية، بين كتاب ونقاد الرباط في تلك المرحلة.

قال لي :

ـ لماذا لا يُخصصون كل وقتهم للقراءة، فهذا أحسن لهم.

3 ـ التوقيع على العريضة :

أثناء عودتنا في تلك الليلة، صحبة صديقنا صاحب سيارة (R.8)، متجهين إلى مسكن زفزاف لنوصله. أخبرنا زفزاف ضاحكاً، أنه وقع في ذلك اليوم، تضامناً مع سكان العمارة التي يقطنها، على عريضة تدين الفساد والعهارة. بعد أن لاحظ سكان العمارة ساكناً أو ساكنة فاسدة، ضحكنا كثيراً على هذا الإنجاز العظيم.

ملحوظتان :

الأولى : كتبت هذه الورقة من بدايتها إلى نهايتها، معتمداً على الذاكرة فقط.

الثانية : زفزاف يتقن الفرنسية كتابة، وترجمة، وإبداعاً، لكنه متعصب للغته العربية.

شهادة.. وببليوغرافيا

المهدي الودغيري

I

برجوعي إلى مفكراتي اليومية التي ترافقني منذ الصغر، سأجد أنه في منتصف السبعينيات زرت محمد زفزاف في بيته لترسيخ تقاليد التعرف والتعريف، وذلك بعد رحلة «قرائية» لأدبه منذ نهاية الستينيات، وفي السنتين المواليتين عدت برفقة كتاب مغاربة كانوا يستشيرونه في أمر إصدارهم لجريدة مختصة في الإبداع الأدبي. وبقدر ما كان محفزاً على نوعية المبادرة، كان أيضا محذراً من خسارة مالية متوقعة استناداً إلى أن قراء الأدب في بلادنا قليلون.

مع مطلع الثمانينيات وتجربة القصّ لديَّ في طريقها نحو الاختمار، آثرتُ أن أقرأ عليه بعض النُّصوص ذاتَ النَّفس القصير جدّاً. وعندما انتهيتُ التفتَ إليَّ قائلا : هذا نوع من الفنتازيا. ونصحني بالإكثار من مشاهدة الأفلام السينمائية.

وبعد موسميْن أطلعتُه على البروفة الأخيرة من مجموعتي القصصية (ثلاثية الملأ.. والألوان) فتوَّجها بتقديم سيفتح لي سُبُل الحكي المتجدد؛ لدرجة أن الناس تنبَّهوا إلى شفتيَّ اللتين كانتا ترتجفان ـــ وأنا على الطريقِ ـــ من فرط الغبطة التي انتابتْ، آنذاك، كاتباً مثلي استطاع أن ينتزع كلمة موقَّعة من قبل اسمٍ كبير.

في سنة 1985 صادفت في البيت شُلَّةً من الوجوه المسرحية والأدبية، وكانت المناسبة ـــ فيما أظن ـــ هي محاولة استدراجِ زفزاف إلى ولوج عالم كتابة السيناريو، إيماناً بأن الكاتب القصصي والروائي يتقن حبكة وصياغة الحوار في جل ما يكتبه من نصوص سردية.

وبلباقته المعهودة، لم يبد أي اعتراض. فقط، طلب مُهلة من الوقت حتى يتخلص من أعمال أخرى كان بصددها. ولستُ أدري هل استجاب أمْ لا.

وتسجل المفكرة لسنة 1987 أنني طرقت مرةً باب البيت بدون نتيجة؛ وعند استفسار بعض الجيران، يأتي الجواب بأن الأستاذ يوجد خارج الوطن. وفعلاً كانت تلك السنة سنة أسفار «زفزافية»، عكس السنة الموالية، التي، بقدر ما كانت جافة من حيث الأسفار عبر مختلف وسائل النقل والمواصلات المعروفة، بقدر ما كانت مِعْطَاءة من حيث الرحلة مع الأدب والأدباء من خلال إصدارات متعددة لزفزاف، أو لتخصيص أوقات لقراءة سيل من الأعمال النثرية والشعرية التي مَدَّه بها بعض «ناشئة الأدب» ـــ على حدِّ تعبير الإذاعي المرحوم، الشاعر إدريس الجائي.

ومع إطلالة سنة 1991 سوف يكون لي موعد مع تهييء مجموعة قصصية ثالثة للنشر، فحملتها مصحَّحة للأستاذ زفزاف لغاية واحدة : وهي أخذ رأيه في العنوان الخارجي الذي كان هو (صابون الشيطان). وبمجرد ما تسلمها وقرأ نصوصها اقترح عليّ (الخيط والإبرة) لاعتبارات منها : وضوح العنوان وجمالية النص الذي يذيِّل المجموعة فكرةً وبناء وأسلوباً؛ مضيفا إلى هذا الاختيار تقديماً سأظل أعتبره شهادة ميلاد أخرى تنضاف إلى ما وصفني به من جودة في القص من خلال زاوية (أسماء) التي كان يُعدُّها الباحث المغربي حسن نرايس.

كما أذكر أنِّي عندما قرأت عليه فصلاً من روايتي الأولى (المارد) ـــ ولعله الفصل الأخير ـــ قال لي أن ما يتمناه لمثل هذه الأعمال الأدبية هو أن تلقى من يترجمها من لغتها الأصلية إلى لغات أخرى قد تمكِّنها من انتشار أكبر.

في منتصف التسعينيات قرَّرت أن أهزم خجلي المبالغ فيه، باحثاً عن مبادرة «إعلامية» أرد بها الدَّين الذي على عاتقي بالقياس لما قدَّمه إلَيّ محمد زفزاف. فكان الحوار الذي جاء غنياً بآراء جريئة لا تعرف المجاملة. والمناسبة هي انعقاد المؤتمر التاسع عشر لاتحاد الأدباء والكتاب العرب بالدارالبيضاء (يناير 95)، حيث وصف مُدبِّري عملية اغتيال نجيب محفوظ بالجبناء؛ وناشد من اعتبر روايته (الحي الخلفي) من أضعف رواياته التي كتبها آنذاك بأن يتفضلوا لاعطاء البديل.

ثم تأتي سنة 1997 لأكتب عمّا صدر لزفزاف من ترجماته لمسرحيات عالمية، كما أنني لم أترك الفرصة تمرُّ فأكتب ـــ ضمن زاويتي اليومية التي كنت أعدها بجريدة «الاتحاد الاشتراكي» طيلة صيف تلك السنة بعنوان «أوليات مغربية» ـــ عن «أول قصة لمحمد زفزاف» التي نُشرت بمجلة «الأطلس» سنة 1963 بعنوان (ثلاثة أسابيع).

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

II

وأنا أنهي هذه «الشهادة الكرونولوجية» ـــ إن صحَّ الوصف ـــ أرى من باب (التوثيق) أن أستلّ من بين أوراقي المبعثرة ببليوغرافيا أولية بالمعلومات التي تهم بعض الأسماء الكاتبة عن زفزاف، وبعض الأرقام المتعلقة بعدد الحوارات والمقالات النقدية، مع الإشارة إلى أن هناك مخرجة مغربية تدعى نادية البيش؛ وهي في نفس الوقت كاتبة مقيمة في النرويج، سبق لها أن أنجزت شريطاً سينمائياً بعنوان (الصرخة) استوحت قصته من حياة محمد زفزاف. وكان ذلك سنة 1997.

كما أن اللجنة الاستشارية لمشروع «كتاب في جريدة» الذي تتبناه (اليونيسكو) عن قائمة المشروع للفترة الممتدة من سنة 2000 إلى سنة 2002، أعلنت في ختام اجتماعها على هامش معرض القاهرة الدولي الذي أقيم في يناير 1999 عن لائحة تضم 25 مؤلّفاً من بينهم أديبنا المغربي محمد زفزاف. ومعلوم أن خامس نونبر هو التاريخ الذي صدر فيه أول عدد من «كتاب في جريدة»، الذي يصدر في نفس الوقت في عدة صحف بأغلب الدول العربية.

حوارات مع زفزاف

- حوار خاص مع زفزاف، إدريس الخوري، مجلة «الأقلام» العراقية، عدد 9، السنة 11، 1976.
- النقاد المغاربة يغتالون النصوص الإبداعية، طلحة جبريل، الشرق الأوسط، 20-2-84.
- النقد في المغرب كان وصفياً وإيديولوجيا وبنيويا، جريدة «المدينة»، السعودية، 1984.
- ما أريده من خلال أعمالي هو التغيير، إ.ش.ت، ع 50، نونبر 84.
- لست كاتباً غزير الإنتاج، لكني أتميز بالإصرار على الكتابة، محمد الأشهب، القبس الكويتية، 1986.
- إذا أردت أن تكتب، فعليك أن تضع في أذنيك قطناً، البيان الثقافي، ع 151، يونيو 86، الحانون بوطيب، رحو عبد العزيز.
- زمننا زمن الرواية القصيرة والقصة، إرادة الجبوري، الثورة 1989.
- أنا كاتب البسطاء، بركسام رمضان، الأخبار القاهرية، 28-10-87.
- لقد راهنت على العربية وتخلصت من مشكلة اللغة الثانية، الثورة العراقية، 1989.
- انظر إلى العالم الخارجي من ثقب الباب، حسونة المصباحي، الشرق الأوسط، 22-6-89.
- يجب أن نكتشف أشياء أخرى جديدة، سعيد كوبريت، جريدة الخضراء، دجنبر 90.
- أنا مع الوفاق بين مختلف التيارات السياسية في الوطن، أحمد بوغابة، الميثاق الوطني، 22 ماي 91.
- لا أحب لفظة عكس الواقع، عبد القادر شبيه، رسالة الأمة، 24 شتنبر 92.

- المهم هو القضاء على الجشع في النفس البشرية، السياسة الكويتية، مكتب المغرب، 1989.
- أنا «إنسان جزيرة» ولا يرأسني أحد، خليل قنديل، جريدة الخليج، عُمان، 3-12-92.
- أبحث عن لغة ثالثة يفهمها المثقف والطالب والتلميذ والعامل، عبد الحق لبيض، أنوال، 19-10-93.
- هناك نقاد مبدعون وهناك نقاد متطفلون، لحسن احمامة، أنوال، 6-9-94.
- الكتابة في الأصل للامتاع والمؤانسة، وعندما اقترب من الحمق سأكتب سيرتي الذاتية، أخبار الأدب، ع 96، مايو 1995، شكيب عبد الحميد.
- لا أفكر في كتابة سيرة ذاتية الآن، ا.ش، 13-4-95، شكيب عبد الحميد.
- على هامش مؤتمر الاتحاد العام للأدباء العرب : جبناء من حاولوا اغتيال نجيب محفوظ، الاتحاد الاشتراكي، 6-1-95، المهدي الودغيري.
- مزقت ثلثي مخطوط «أرصفة وجدران» واحتفظت بالباقي، نور الدين مفتاح، محمد بلمو، مغرب اليوم، ع 4، فبراير 96.
- رسالة المبدع هي السعي للتغيير في مجتمعه، جهاد فاضل، الحوادث، يوليوز 96.
- ليس في علمي أني مترجم إلى العبرية ولكنِّي مترجم بالأمازيغية والكردية، يوسف محمد شفقي، مغرب اليوم، ع 51، دجنبر 96.
- ستكون للروايات المكتوبة بالعربية امتيازات كثيرة، مجلة كلمة، ترجمة سعاد السباعي الإدريسي.
- الترجمة تفتح للأدب المغربي آفاقا عالمية، محمد علوط، الصحراء، 5-1-97.
- لست كاتباً محترفاً وإنما كاتباً مزاجياً أقرأ أكثر مما أكتب، عزيز فرحات، سعيد رضواني، جريدة آنفا، غشت 97.
- العرب لا يهتمون بمثقفيهم، الطاهر حمزاوي، مجلة الشعب العربي، ع 44، ماي 98 (أعيد نشره في جريدة المنظمة، ع 99/3/4.
- هدفي هو خلخلة بعض الثوابت لدى القارىء، عبد العالي بركات، بيان اليوم، 11-2-99.

- أكتب من أجل تغيير المجتمع، سعيد أوفولوس، لوبنيون، 12-2-99.
- حلمي أن أعيش أكبر قدر من الزمن، حسن نرايس، ا.ش، صيف 97.
- أفواهنا واسعة، تتحدث كثيراً، تأكل كثيراً وتجوع أيضاً كثيراً، مسلم حمدي، المستقل، 12 نونبر 1998.

بعد ليلة الحب الأخيرة.

سركون بولص

تمشّ وحدك
خارجاً من بيتها الدافىء
إلى برد الشوارع، لا تدع الحزن التالي
لليلة الحبّ
يغرقك بهولِهِ
البطيء المفعول كالسُمّ
وسويدائه السحيقة الأصول بل كُن نيتشوياً في مزاجك
راكلاً أوراق الكستناء الساقطة
على بوليفارات الفجر
في باريس النائمة كترافيستي آخر الليل
بلا أصباغٍ ولا باروكة
على مصطبةٍ خشبيّة أمام البوّابة المغلقة
لحدائق اللوكسمبورغ. راكلاً
صناديق المقوّى
الملطّخة بصلصة الهمبرغر والمايونيز
وجمجمة عدوّ خياليّ واحد
على الأقل. لا تخفّف الوطء بل دع الموتى
يسمعوا خُطاك. أتحْ لرعشةٍ أخيرةٍ أن تسري
في الرميم : على هذا المشهد الوعر كمنظرٍ طبيعيّ
بريشة فان غوغ بعد أن حزّ أذنه بالموسى

وأرسلها بلا تعليقٍ إلى العاهرة
كُنْ، مثلَهُ، واحداً
لا تنتظر

فجرٌ لك الآنَ بكاملهِ.
لكلّ الأشياء وميضُها ــ
خضرةُ النيون على تموّجات «السّين»
حراشفُ الأسماكِ خلف فترينة الجَزّار.
الفرصةُ الوامضةُ تختفي
حتى قبل أن نلفظ كلمة السرِّ
في أذنها الحجريّة. تختفي
لأنّ من طبيعتها الإختفاء. لأنها آخرُ صرحٍ ورقيٍّ
كنّا نظنّهُ ملاذاً للحكمة.
هكـذا
نركعُ لأيّ إلـٰهٍ يمدُّ لنا نعلَهُ البالي في الطريق.
لا لكـي
نستوعب الدرسٍ، أو لأنّنا
اكتشفنا أخيراً
شكلَ الصلاة. نريدُ الوميضَ لأنّ ليلة
الحبّ انتهت
ليبدأ مجدُ لياليه الواحدة.
نريدُ الوميضَ لكي نرى
كيف يمرغُ الخُسران وجههُ
في لحمها المُسْكر. في سُرّتها. في سرِّ
جمالها العاري ــ كُنْ واحداً لأنّ هذا
وعدكَ القديمُ لنفسك، وليس أيٍّ أحد.
كُنْ شاهداً أو عابداً كن من تكون.
تواصَلْ مرّةً أخرى مع المجرى
بعد أن أرتك
الجانبَ الآخرَ
من نفسك... فيها.

بعد أن أحببتَ
وأعطيت
وأعطتكَ
ولم يبقَ لها شيءٌ
لتُعطيهِ.

الإشارات الأرضية

أمجد ناصر

جدارة

لمنْ
إنْ لم يكن لمذلّي اللّيالي
يخفقُ الحريرُ، أسودُ، في مضاجعِ الهجران
لمنْ إن لم يكن للسائرين خفافاً على الأرضين
تثقبُ القصبَ أنفاسُ السَّهر ؟

خفقان

كيف لِي وما مَسستُ سوى اليَد أو ربما ذكراها
على المائدة ان أدعِي وصلا غير ما يحملني عليه
الوجيب الخلا من قبله القلبُ.؟
كثيرٌ عليَّ أن أندفع بالخفقة وحدها بين الجبابرة
واضعاً قدمين من قصبٍ وسط هبوبهم.

أنفاس الهايكو

I

الشميمُ الذي فاحَ من سفح البكورة

قلدني الوشاحَ فرُحْتُ أنهي وأأمرُ.

II

أنفاسُك المداوية
مسَّتْ الهواءَ العليلَ
فأبرأتْهُ
هي نفسُها التي
أدنفتني.

III

يدٌ عند ذي العرش
وفي الأخرى الصولجانُ.
المُلكُ كلّهُ
شهقةٌ وخيطُ ألم.

IV

يدي التي رأتْ كلَّ شيء
كتمتْ، رهبةً، ذكرى انزلاقها
على استدارة الكون.
أنفاسي هي التي، بطيشها،
راحتْ تنشرُ اللهب.

V

ليس ما يلوحُ للسوِّي فيمشون في هديه لاهينَ
بل ما مسّني بأنفاسه
فطيَّفني.

VI

دانَ الهواءُ للأنفاس

وما دانَ الهوى لفؤادي.

VII

تبقى بعد أن تحرثَ الأنفاسُ بدني
وتذروه
ذكرى اليد احتفظتْ بمعجزةِ لمسِ
جناح طائرِ الجنّة.

VIII

تحت أنفاسك المنوِّرة
يرتاحُ الليّلُ
من عملِ الظُّلمة.

IX

مكللٌ بأنفاسِكِ
رفعتني بين السوِّى
وأدنت قطافي.
ثمينٌ بهالتي
شحذتْ نصالاً
وكثَّرتْ طاعنين.

X

أهي أنفاسُك
أم غيمةٌ خراجُها لغيري ؟

XI

أنفاسُك التي شبقتني
هي أيضاً مَنْ رفعني
درجاتٍ فوق المُسْتبقِين.

XII

الكونُ تحت رحمة أنفاسكِ
الجبابرةُ صاغرون.

XIII

لا قبلَ
ولا بعدَ
أنفاسُكِ كان.

XVI

للّه درُّها
تخرج الحيَّ من الميت
والنَّهار
من أبد اللّيل.

XX

لستُ استكثرُ
على وجه الغَمْرِ
تنشرُ أنفاسُكِ
قلوعَ التكوين.

XXII

يا لهذا العبير
أنفاسُكِ، حتماً، تنزَّهتْ
في الناحية.

ذهب الأسكندر

رأيتني في معيّة ذي القرنين نعبر بجيادٍ
هدها مسيرُ اللّيلِ مخاضةً من الرّنين.
مال نفرٌ منا واحتفنَ شيئاً ولم يفعلِ الآخرون
(لعلهم كانوا نياما أو أعوزتهم الهمّةُ) فقال لنا ذو
القرنين من أخذَ يندم ويندمُ منْ لم يأخذ.
....
في الصباحِ وجدنا غبارَ الذهبِ يلمعُ على السنَّابك.

تـمـيـمـة

جنُنتُ لما جُنَّ الليلُ فطفقتُ أستدعي
قريني وأجزلُ لأوثاني شعيرَ المولدِ؛
تميمتي طلعتْ عليها الشّمسُ ولم يجدِ
حرقُ طرفٍ من ثوبكِ أو شكُّ دميةِ
البعلِ بدبوسٍ.

أربعـون

تأخرتُ في النوم قليلا فوجدتُ الأربعين
التي هيأتها الأيامُ لغيري في انتظاري.
الصباح الذي ما عرفته مذ دعّني الشّرقُ
تراءى لصحبي ذهباً فهبّوا إليه في ثياب النوم
ولم يعدْ أحدٌ بنبأ من سبأ.
وحيدٌ بأمارة اليد المبسوطة على المائدة
لي الضحى كلُّهُ مزهوداً فيه

أحسو قهوة باردة تحت قوس الرماد
وأرفع قامةً أخطأتها الرِّيحُ.

مشروع قصيدة عن الوحدة في مقهى

لستُ وحيداً لأنني أكلِّمُ نفسي
وأرشف قهوتي بصوتٍ مسموعٍ
ما يثيرُ حنق رجلٍ يتأمُل ارتفاعَ الضحُى على
طوار المشاة.
ولستُ وحيداً لأن الضُحى لم يترك لي سوى
أحلاسهِ الحامضة وما تولَّى عنه الذاهبون
إلى أدوارهم.
بل، ربما، أنا وحيد لأن يدي لا تحركُ ساكناً
وعيني لا تغُرّها العلامات.

لا أتخيل شيئاً أكثر مما ترفعه مرآيا الظهيرة
أمامي.
أقواسٌ
أكتافُ متينةٌ لعابرين.

لا أقطعُ وعداً لأحدٍ
ولا أنتظرُ.
فحياتي أخفّ من أن تحتملْ ذلك.

نوم الأب

أريدُ أن أنام مثلما نام أبي

مُضجَّعا على جنبه الأيمن
متوسداً ذراعه
ناظراً بعينين جازتا الحبّ والغضبَ شعلةَ العابرينَ
يمتصّها اللّيلُ.

مثله
في سنّه
برائحة الكافور في إهابه
بنظرته الثابتة في جوْف الليْل
أريدُ
أن
أنامَ.

زيارة

جاءت الأمُّ
ثم جاء الأبُ
بخفَّة العابرين
أخذا وديعة الله الثمينة
ولم يتركا أثراً في غبار
الرواق المؤدي إلى مجمع الخالدين.

الأم لابنها

ماذا جنتْ يداكَ من طيرانك الخرافيِّ
فوق الشتاء والصيف ؟
العلامة ؟!

هل لها غيرَ ما أعطته لسابقين
شبّوا
وشابوا
وأوحشوا بناتَ نعشٍ قبلك ؟

الابن لأبيه

I

سيكون لي ما كان لك
سأتبعُكَ
أثراً
من
بعد
عين.
ولن ينازعني أحدٌ على تركتكَ :
خطوُكَ الجاهلُ في معارج المرتقين
خطاياك زينتها لك الصبواتُ
الأطيافُ أخذتكَ وأعادتكَ بتذكارٍ على الجبين
النجمةُ الغريبةُ اتبعتها فاستخلصتك نجيّاً
الأنفاس (يالها) نقّلتك في منازل الحمى
خفق فؤادك، بل رجعه الموحش
كلما لاحت علامة من جهة العذراء
المرايا الألف تزّاورُ عنها تصاوير الأُلى
بهجاتك النادرة بالصباح ذي النعناع
بالأعضاء تنهض من غيابة النوم
بسرِّ الماء مكنونا بين محبسين
بيدكَ ترمي عذقاً يابساً في

الهواء فيخضرُّ.

II

سيكونُ لي ما كان لَكَ
سأمشي الخطى التي كُتِبَتْ عليكَ
ولن
أصل.

(*) إشارة : كتبت هذه القصائد بين عامي 1990–1995.

قصائد

هاشم شفيق

ربما

ربما
في مكانٍ بعيدٍ
سيحدثُ أن يلتقي نهرٌ
بفتاةٍ تسيلُ على جانبيهِ
وتهمسُهُ
لتذكّرهُ أنها الماءُ.
ربما
في صباحٍ بعيدٍ
سيحدثُ أنْ تصطفي حجراً وتلوِّنُه
لتقولَ له :
أنتَ بعلي
فنمْ فوق صوتي.
إذن في مساءٍ بعيدٍ
سيحدثُ أنْ أتأمّل في شجره
لأقول لها :
عانقيني وكوني لي امرأة.

ثنائية

تنامُ الوردةُ
مع الأسدْ

ينامُ الكمانُ
معَ الحصانْ
ينامُ الطفلُ
مع النبع
تنامُ المرأةُ
مع القمرْ
وأنامُ أنا
مع الريح.

إنشاد

لكَ أنتَ
أغنّي في هذا الليلِ،
أغنّي لكَ
أنتَ الأعزلُ بين جدارينِ —
العاري تحت سماءٍ تجريديّه.
أنتَ المركونُ بعيداً
في نفقٍ منقطعٍ
للوحدةِ والصمتِ،
غنائِي أكثرُ صمتاً،
أثقلُ من عزلتكَ،
غنائِي فيه حجارٌ مجروحٌ
وحديدٌ دامعْ
لكَ وحدكَ
في هذا الفجرِ سأصرخُ.......
أنتَ الجالسُ
بين ركامِ الصرخاتْ

تمرينات الساونا

عبد المنعم رمضان

يمكنني أنْ أصعدَ السلَّمَ الخلفيَّ
يمكنني أنْ أترك السقف عارياً إلاّ من اللَّهِ
وأن أتذكَّر بعضَ الأغطيةِ التي غطَّتني بها أمّي
بما فيها غشاء البطن
يمكنني أنْ أسمع عن الجدرانِ
وشاياتٍ كثيرةً
ولا أصدِّقها
يمكنني أنْ أقودَ كلَّ عازفي الكمانِ
كلَّ الرسلِ والأبطالِ
إلى الضواحي
أنْ أوزِّع عليهم نوبات حراسة حزني
يمكنني أنْ أعضَّ لساني سهواً
وأندمَ
لأنني كثيراً ما أغفل عنه
يمكنني أنْ أتلقَّفَ من الأطفالِ المهرةِ
أحقادهم
فيحسبونني طفلاً بالغاً
يمكنني أنْ أدعوهم
إلى صباحٍ مشمسٍ
بعد أن أنوي إخراج النساء من قصائدِي
كي لا يكون النور زائداً عن الحاجةِ

لكني عند أوّلِ إغفاءَةٍ
عنْد خروجِ الأفخاذِ العاريةِ من مأواها
عنْد مشيها طواعيةً
بين الأحلامِ العابرة وغرفةِ النومِ
ولأنني غير قادرٍ على تثبيتِ الكادرِ
غير قادرٍ على هدمِهِ
أستقبل وحيداً
بعضَ الأعضاء المعلّقة من ذيولها
والتي تحاول أَن تعتدلَ
وأفرزها
ـــ كأنني في حيادٍ تامٍّ ـــ
حتى إذا استغرقتُ في النومِ
زحفتِ النساء اللواتي سأعرفهن بعد قليلٍ
ونظرنَ في شحوبٍ إلى جذعي المائل
ومن أجل شفاهٍ هاربةٍ
من أجل النسيان الذي يشبهُ أثداءهن
من أجل استعمال الرأفةِ
أو من أجلي دائماً
قبّلنني
وأخفين وُجُوههن
ولولا أنَّ ظلام الغرفةِ
كان يبتعد ببطءٍ عن جسمي
ليستقرَّ أخيراً على ظهر البابِ
ما عرفتُ أبداً أن المرأة التي في المقدّمةِ
والتي تشبه ناريمان
هي التي اصطحبت معها
كليوباترا،
اصطحبت معها السيّدةَ العذراءَ

ليقنعنني
أنَّ في الجهةِ الأخرى من البابِ
رجالاً كثيرين
يفكِّرون في امتصاص عرقي
الذي وبعد أن اكتفى من مسرّتي
سوف يخرجُ وحده
ويجلسُ في البهوِ
ويضعُ ساقاً على ساقٍ
ويشربُ كوباً من الحليبِ الساخنِ
ويلوِّحُ لأحزانهِ
كأنه أنا.

التنظيف الإجباري لكليوباترا

أَخْرِجوا الفتيات جميعاً من البهوِ
نادوا على الشعراءِ الذين استهاموا بها
أجلسوهم قريباً من الأرضِ
غطّوا دماءَ افتضاضِ العذارَىٰ الجميلاتِ
بالشاشِ
غطّوا المصابيحَ بالسيلوفانِ
ولا تتركوا رجلاً واقفاً دون أن تطردوه
اسألوا عن نوافذَ ضائعةٍ من منازِلِها
أحضروها
اسألوا عن محبّين
أشواقُهم حاولت أن تكونَ بغير ظلالٍ
ولم تستطعْ
جرّدوهم وهاتوا الظلالَ
املأوا البهوَ بالصولجاناتِ

مرّوا على المدنِ الساحليةِ واقترحوا نخبها
واخدعوا الناسَ
لا تشربوه
استعينوا بحيلتكم
مارسوا الجنسَ
من تتأوّه دون مماحكةٍ
أحضروها ستصبح جاريةً
أعلنوا عن مسابقةٍ للأغاني الحزينةِ
وانتخبوا سيِّداً
أحضروه
وفي البهوِ مرّوا على الشعراء
امنحوهم براميل خمرٍ
وآنيةً وأباريق
دوروا على الآخرين بآنيةٍ وأباريقَ
ثم اقفلوا البابَ
وانتظروا
بعد حينٍ من الوقتِ
سوف يئن الممر الطويلُ
وسوف نرى جسمها المتناسق ينهب أحداقنا
أمهلوها فلن تتعثَّر
أذيال فستانها ستزيل الهواء الذي وطأته
اتركوها،
تهمُّ إلى العرشِ
تلمسُه بأصابعها
تتذكرُ
لا تنحنوا قبل أن تسترد مكانتَها
وإذا ابتسمتْ
أطرقوا كالحيارى

سيندفعُ الشعراءُ
اتركوهم
ونادوا الجوارى اللواتي تأوّهن دون مماحكةٍ
أوقفوهن تحت الظلالِ
ونادوا المغنى
فإن بدأ الحفلُ
قوموا جميعاً إليها

اخلعوا ثوبها
أنهكوها بأنفاسكم
واغسلوا جسمها بالمياه التي يتوهّمُها بعضكم
واغسلوا القدمين
اغسلوا منبت الشّعر
منحنيات الأنوثةِ

حتى إذا تعبت
قيّدوها إلى الأرضِ
لا تجعلوا فمها في اتجاه السماءِ
افردوا ساعديها إلى آخر الشوط
قيسوا مسافة ما بين أطرافها والهواءِ
ولا تسرقوا كلّ زينتها
دوِّنوا فوق أردافها ما تشاءون
بعض الحروفِ
وبعض الرجاوات

وانصرفوا
سوف أتبعكم
سوف أوصِدُ بابَ المكان
وسوف أعلِّقُ لافتةً :
المقيمةُ في القصرِ

ترجو جميعَ المحبين أن يكتفوا بالطَّوافِ
وتـركِ بطاقـاتهم
فهي نائمة في الدهاليز
جالسة قرب صحنٍ من الخشب الأرو
تطحنُ حبّات قهوتها
وتحاولُ أن تتذكر أسماءها كلها
وتحاولُ أن تتأمل مهْدَ الجمالِ
وحلم الخيالِ
المقيمة في القصرِ
سيّدة السيّداتِ
وأمُّ البناتِ
وزينةُ كلِّ الوصيفاتِ والعاشقاتِ
وخاتمة الملكاتِ
اسمها ربما كليوباترا
اسمها ربما ناريمان
الموقع أدناه
آخر عشاقها

قبل شتاءات باردة

سأدخلُ الغرفةَ
سوف أحتمي بالسقفِ والجدرانِ
أفتحُ الشبّاك كي يظل البحرُ في مكانِهِ
وكي يظل الساحلُ البعيدُ
والبيوتُ
والأشجارُ
في مكانها
تفصلُ بين جِلْدِ الماءِ والسماءِ

قاربٌ مستوحشٌ يمر قرب فجوةٍ
والتركوازُ غارقٌ في نفسِهِ
في نفسِهِ
كأنه مسافرٌ للتوِّ
أو كأنه عجينةٌ أعدَّها اللَّهُ ولم تزل ساخنةً
أجهِّز الكرسيَّ
ظهرُه للحائطِ الذي يواجه الشبّاكَ
ليس يصلح الكرسيُّ
أستبعدُه
أجلسُ فوق الأرض
في المكان نفسِهِ الذي أعددتُه من قبل للكرسيِّ
كان خشبُ الأرضيةِ اللامعُ
كان الحائط الذي يسندني
وكانت.. العينان
أرخيتهما
أرخيتُ كلَّ حاجتي إلى سواي
غير أنني سمعت صوتَ الباب
قلت : إنه تدافع الهواءِ نحو البحرِ
إنه احتباسُه
سمعتُ بعده احتكاك نعلين خفيفين
يكاد يشبه الفحيحَ
قلتُ : ربّما هما حذاؤها الأبيضُ
بعدها بستِ خطواتٍ
بسبعِ خطواتٍ
ظننتُ أن الشرفةَ التي أمام البحر
أصبحت مليئةً
هل كان لابدّ وأن أظلَّ هكذا
سأفتح العينين

سوف أكتفي
هل كان لابدّ وأن أظلّ هكذا
رأيتُ فيما قد يرى النّائمُ
دابّـةً
تعبر فوق جسدي
فقلتُ : إنني أعرفها
إحدى دواب الوقتِ
خلفها رأيتُ بهجةً تفرُّ
قلت : إنني أعرفها
وخلفها رأيتُني
كأنني مستوحشٌ يجلس فوق يأسِه
أمامـه
عـجيـزةٌ
تظنّها آخر حدٍّ من حدودِ الجوعِ
تحتها ساقان تشرعان في اقتطافِ لذتيهما
وتـمـرحـان
كان خشبُ الأرضيةِ اللاّمِعُ
كان الحائط الذي يسندني
وكانت العينان
كنت أنتوي ألاّ أضيعَ
كنت أنتوي أن أسأل اللّه الذي يسبقني
وأن ألومه :
يا رب ماذا
هل إذا صنعتني من طينةٍ
وهل إذا ملأتني بالحفرِ
انسدلتَ فوق غيمتي
تركتني أضلّ في الطريق
أحتسي دمي

حتى إذا أرخيتُ كلّ حاجتي إلى سواي
جئتني بشرفةٍ
أمامها الساحلُ والبحرُ
وخلفها الفستانُ والساقان والعجيزةُ التي
سألتني كأننا خصمانِ : ما علامتك ؟
علامتي يا رب أنني
أمشي وراء هذا الجسدِ المسموح أن أشمَّه
آخذ منه لقمة الإفطار في الإفطارِ
لقمة العشاء في العشاءِ
أكتفي بهِ
سألتني كأننا خصمان : ما علامتك ؟
علامتي هي الذي تريدُه مني ولا أريده
سألتني كأننا خصمان : ما ؟
علامتي هي الخضوعُ
سوف أدخلُ الغرفةَ
سوف أفتحُ الشبّاكَ كي يظلّ الساحلُ البعيدُ
والبيوتُ
والأشجارُ
في مكانِهَا
تفصلُ بيتَ اللّهِ عن بيوتِ شعبِه
تفصلُ بيتَ اللّهِ عن
أمرتني أن أُنزل الغيمةَ
أن أقودها
وأن أدسَّ طرفهَا
لكي يكون في التجويف بين الأرضِ
والحذاءِ الأبيض الخفيفِ
كي يكون قرب الشرفة التي أمام البحرِ
كانت الساقان تشرعان

كانت اليدُ التي تعدِّلُ الشَّعرَ
تهمّ أن تعدِّل الفضاءَ
كان ذلك القماش فوق جسمِها
وكان لونُه
لكنك احتضنتني
وقلت لي :
لابدَّ أن تكون خارج المشهدِ
ثم بعدها انصرفت

نصوص من الشعر الأمازيغي المكتوب.

علي أزايكو

النص الأمازيغي	الترجمة العربية
أكـتّـــاي	**ذكــرىٰ**
أَسْلال ؤرجُّوتنْ نْمضِي	لم أذق أبداً طعم العسل
أمْرْ غْ ئمِي نُّونْ	إلاّ من فمكِ
أَوَالْ نْم كَان ئِزنْزَارْ	كلامُكِ أشعّةٌ
تيفاوين نْ وُول	نورُ القلبِ
أَسْمَّاقل نمْ ئغ مُّودَّانْ	نظرتُك حِينَ تُسَافرُ
كْرزن تيميتار	تحرثُ علاماتٍ
تاسَا نو تْكَا أجدِّيكـَ	قلبي وردةٌ
ئِغْد ؤرِّينْ مْكَرْن	تحصدُها النظرةُ حين تؤوب
أوالْ ئغْ يَادْ نكَادَّانْ	حتّى عندما يكتمل الكلام
وُّرا سَّارْ أفينْ	فلن يجد أبداً
أدْ ئِنينْ مامنْكْ	سبيلاً لأنْ يوضّح
أد ئكْتي وايّورْ أضَانْ	كيف يذكُر القمرُ اللّيالي
ئِنِينْ ئِدْمارنْ ن مْدّنْ	ولا كيف تكتوي صُدور الناس
مَافْ شّانْ أَغَادْ	بالجمر
تَاكَوري تْكَا تازنْزُومتْ	الكلمة خرسَاء
ماخّ أدُورْ ألاّخْ ؟	فلِمَ لا أبكي ؟

نصوص من التراث الشفوي

إعداد وتعرب: أحمد عصيد

النص الأمازيغي	الترجمة العربية
مْلاَ وْفيغ أتافوكْت أدِّيم جْمعاغْ	ليتني أستطيع أن أخاطبكِ أيتُها الشّمس
أداخدي تاكّات لخبار ئكَنْوانْ	كي تعطيني أخبار السّماء
وِيدْ ئلاّن غْ واكال هَاتِي ضْبرناخْ	أمّا أخبار الأرض فَمُؤْلِمةٌ
كِيخ زود وُشّن دار يان وُُر هْمِّيخْ	ما أشبهني بذئب لدى من لا يأبَهُ بِي
ئنّاغْ كا نزْري لاعياض ئِضْفُوراخْ	أنّى مررتُ تبعني الصُّياح
أيبخفينو هان وُُرسُول ئِضْهْرِيَاتْ	لم يَعُد ثمّةَ مِنْ شيء يُغري بالحَيَاة
أزمْز غا نتّرواخْ كاياد غْ لِّيخْ	فهذا زمنُ الرحيل

* * *

ماخْ أوينو ألّيغي تْفلتْ	لماذا تركتني
غيكلّيد ئفّال	كما يترك المنجلُ
وُسمّاود أرْمُّو غْ تمكَرا ئبيدّ وُُكان	بقايا السنابل
ماخ أوينو أليغي تْفلتْ	لماذا تركتني
غيكلّيد ئفّال	كما يترُك الجريحُ
وُُمَاكوس ئِدَامْنْ ئِغْ ئتياكَاس ئكلّين	آثاراً من دمِه
ماخ أوينو ألِّيغي تْفلتْ	لماذا تركتني
غيكلّيد ئفّال	كما يغادرُ السّقيم فراشه
وُماضون ئكَرتال ئخ ياد ئكَيز أكال	ليُوارى في التّراب
ماخّ أوينو ألّيغي تْفلتْ	لماذا تركتني
غيكلّيد ئفّال	كما يُقعِدُ العمَى
بوتْلّيسْ أفقّير ئخ ياد ئشيب أحلن	عجُوزاً داهمهُ المشيب

مصطفى النيسابوري

ترجمة وتقديم : محمد الزاهيري

الشاعر مصطفى النيسابوري من مواليد 1943 بمدينة الدارالبيضاء.

أحد رواد الحركة الشعرية الحديثة بالمغرب، بجانب كل من المرحوم محمد خير الدين والشاعر عبد اللطيف اللعبي. ساهم مع هذا الأخير في إصدار ودعم مجلة «أنفاس» الغنية عن كل تعريف. وساهم كذلك بجانب رواد الحركة التشكيلية بالمغرب، نقدا وكتابة.

صدرت له خلال مرحلة «أنفاس» (1966–1972) نصوص عديدة ومتفرقة.

سنة 1975 صدر له كتاب يحمل عنوان «الليلة الثانية بعد الألف» ويجمع بين دفتيه :

1 — أربعة نصوص.

2 — مجموعة نصوص تحمل عنوان «الذاكرة العليا» (Plus haute mémoire).

3 — «الليلة الثانية بعد الألف» (La Mille et deuxième nuit).

إذا كان الشاعر مصطفى النيسابوري قد التزم الصمت، بعد أزمة 1972، ولسنوات عديدة، فإنه عاد، في السنوات الأخيرة، إلى الكتابة حيث أصدر نصا شعريا طويلا ومتميزا يحمل عنوان «الاقتراب (أو مقاربة) الصحراوي» (Approche du désertique).

تمتاز النصوص الأولى للنيسابوري («الذاكرة العليا» أساسا) بسمة أساسية : تداخل النثري بالشعري، اللغة اليومية العادية باللغة الرفيعة، الشيء الذي جعل هذه النصوص تخرق الحدود فتجمع في طيّها بين السخرية والتهكّم من جهة والنقد الذي قد يصبح شتما وقذيفة، نصوص تعبر عن مكابدة الذات — الجسد، لكن

في إطار واقع عنيف ومتعدد، لذا انغمست الذات في حشد الجموع فصارت ذاتا متعددة ومتفككة، ذاتا مشتَّتة..، ذاتا تحيا موتها في إطار الكتابة. أما النص الذي يحمل عنوان «الليلة الثانية بعد الألف» فيبقى نصا متميزا، لا فقط بالنسبة للشاعر ولكن أيضا بالنسبة للحركة الشعرية المغربية الحديثة. «الليلة الثانية بعد الألف» نص متكامل ومتجانس يمتد على ما يقرب من 58 صفحة من القطع المتوسط، ويتكون من جزأين أساسيين.

الجزء الأول ويحمل عنوان «الجمجمة المكتوبة»، نص نثري يملأ الصفحة بكاملها. هذا الجزء يحاكي ويستنسخ ما يسمّى بالخرافة أو الحكاية، ونموذجهما طبعا حكايات «ألف ليلة وليلة» الشهيرة. إنه في أحد أوجهه تتمّة لإحدى حكايات شهرزاد : إنها حكاية السفر الثامن للسندباد... أما الجزء الثاني فتنتقل فيه الكتابة من نموذجها ــ إطارها ــ الأول إلى إطار جديد ومفاجىء. الجزء الثاني نص شعري تتوزعه قصائد لكل منها عنوان خاص بها، لكنها مرتبطة ببعضها البعض ارتباطا عضويا وثيقا؛ والجزء الثاني برمته مرتبط بالجزء الأول، إذ يعيد كتابة الجزء الأول بصيغ جديدة ومغايرة...

شخصيا لا أومن بالترجمة، حتى ولو تعلّق الأمر بترجمة نصوص بسيطة تنتمي للحديث اليومي (هل فعلا «امرأة حامل» تؤدّي المعنى الكامل فتترجم العقلية الخفية والرؤيا الباطنية إذا ما قابلناها مثلا بـ«Une femme enceinte» والعكس صحيح...؟). لا يسمح المجال بالخوض في هذه الإشكالية. أوجز فأقول أنني هنا عملت على نقل نص مكتوب باللغة الفرنسية إلى اللغة العربية متوخيا، في الآن ذاته، حرفية وروح النص، متحاشيا قدر الإمكان التعسّف والتأويل المفرط...

حرصت على أن أمثل لكل مرحلة مرحلة من تجربة الشاعر بنص أو نصين، وهكذا اخترت :

1 ــ مقطعا (المقطع الأخير) من نص قديم يعود إلى البدايات ويحمل عنوان «ظهيرة معذّب» (Après-midi d'un damné).

2 ــ مقطعا من مجموعة «الذاكرة العليا».

3 ــ مقطعا من آخر ما كتب الشاعر : «الاقتراب من الصحراوي».

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

المقطع 2 من قصيدة «الاقتراب من الصحراوي»

.2

السّفر حيث تُبتكر من جديد
الطبوغرافيات المهجورة من جنوبها

إنه بدءا
امتداد لم يكتمل بعد
الحضرة الملازمة
للمناطق المفترضة
لهوية هاربة
تكاد تنتشر
الآن
في سؤال جديد مُعدّل

إنه التأويل عديم الجدوى
عَلَيَّ توجّب بكامله والرّماد
انطلاقا من سماء تراءت وتنسحب
في كثافة الاسم المستعار
الساحل الذي يستقر
من هنا حتى الذَّاكِري
عندما يكون للقمر
ألق كدِر
لعظام تنبىء بالغيب
لمّا — تحت القمر —
يُغطِّي الماء نُصبُا حتى الركبة
كي تحاكي أزمنة فقد الملائكة

وتحت عَرَضيّة السّحب
الجبريّة بكاملها للمشهد الطبيعي
كما يؤول
في أول إقلاع
للصباح المُعلق.

2.

Le voyage où se réinventent
les topographies désertées de leur sud

c'est d'abord
une étendue inachevée
la présence attenante
aux régions hypothétiques
d'une identité échappée
et près de se répandre
maintenant
dans une nouvelle interrogation redressée

c'est l'exégèse à blanc
qui m'incombe toute et la cendre
à partir d'un ciel vu qui recule
dans les épaisseurs du pseudonyme
le rivage qui s'établit
d'ici au mnémonique
quand la lune
a un éclat terni
d'ossement oraculaire
que sous la lune
des statues ont l'eau jusqu'au genou
pour parodier les temps de pénurie d'anges

et sous la précarité des nues
toute la contrainte du paysage
tel qu'il échut
au premier envol
du matin suspendu

نص من «الليلة الثانية بعد الألف»

من الصّخرِ الأسود لكل الوقائع والاسقنقور الذي أورثني عقله
يا مدينة،
ألبس، عندما أراكِ، الجيفة النّتِنة لدابّة هائمة وأُمزِّق اسمي
الأعمى المُكبَّل بقلقه يصلّي، لكن أنا أُفجّر إبهامات
النهار وعيني تتقلّص / لم أعد أعرفكِ
يا مدينة بلا اسم

لم أَسْتجدِ فيكِ لا أحلام اليمامة ولا أحلام السلحفاة
لم أستوعب، متغاضيا، مجتسّاً نفسي،
كيف تمكّنتِ من الظهور
بأبواب سوداء وقريبة
من الزرقة الصافية لكرهي العارِف
وبمعيّة هاته الحلقات كلها
من معدن اللّيل
لم أفقد فيكِ لا مظهري ولا الحِلي القديمة
لزوجتي المدادية

ولم أقطع صِلاتي بماضي السِكّين
يا مدينة بلا حجر بلا طلاء بلا مهندس أكيد
ولم أرسم أزقتكِ بخيالي ولم أُربّ عجل البحر
في حصْنكِ ذي غدير المستنقع الجافّ /
أيتها المدينة الجرح
إلى حدّ الإحساس بجسدي الجانح بلا حلم بلا فكر
تحت حاضرة بلا حيطان تحت صحراء
جسدي الذي، بتوان، يعبّر عن نفسه
في غياب الماء

والذي لا أستطيع أن أُعيده إلى وطنه
إلاّ إذا تفجّر تأملي بكامله
إلا إذا استرجع تأملي شكل الانفجار / شكل فضاء النار
شكل الثورة كي أُسميكِ : مدينة بلا مدينة

لبستِ أبّهة القمر كي تتحوّلي إلى شمس كي تكرِّسي نهائيا هوسنا بتغيير يتلخّص في إيماءة اليد المعكوسة لكن لا يشفى أحد بسهولة من لدغات الليل وأنا ليس لي أن أهديكِ ماسا مستمدا من صقيع أو من مدارات صراخاتي، أن أضيف مسالك فجر لمنافذ الريح الشرقية التي هي لي، أن أعضّ في غيابك، وأن أهدي سروراً من البردي على هيئة حيوانات غريبة كُبِحت في ذكريات

أستغني عن حياتي كاملة دفعة واحدة
كي لا أتحدّث عنها أبدا

يا مدينة خدعة قزحيّة العين العاجزة
بقدر ما يبيحه الزّاحف النبيّ الذي يصغي إلينا واليعسوب
لا أفكّر أنا إلا في المدينة التي لم تعد تثور
التي جذّرت ظلّها في الجمود
التي صنعت لها الأزمنة جبال جليد في الدماغ وقمّلا جافا فوق كامل الجلد
لا أفكر أنا إلاّ في البحر المرهق عند ساحل ما قبل تاريخكِ
في كلّ ما يكبّلنا ونحن نعاين بعضنا البعض
كلّ ما يغرقنا أكثر في وهم النّصب
نحن الذين لم نعد سوى دميات من رماد
تحت تشابك النجوم / الجنون الأسود / الصّخب والطيور.

2.

du rocher noir de tous les réels et le scinque me léguant sa raison
ville
j'endosse à ta vue le cadavre puant d'une bête errante et je déchire mon nom
l'aveugle ferré à son angoisse prie mais moi j'éclate
les limbes du jour et mon œil rétrécit / je ne te connais plus

ville sans nom
je n'ai point mendié en toi ni les rêves de la colombe ni ceux de la tortue
je ne réalise même pas, fermant les yeux, me tâtant
comme tu as pu surgir
avec des portes noires et si près
du bleu pur de ma haine savante
et avec autant d'anneaux
en métal de nuit
je n'ai perdu en toi ni mon profil ni les bijoux anciens de ma femme d'encre
ni rompu mes liens avec le passé du couteau
ville sans pierre sans émail sans architecte sûr
ni tracé tes rues avec mon imagination ni élevé le phoque
dans ton giron de flaque de marécage sec / ville blessure
au point de sentir mon corps échoué sans rêve sans pensée
sous une cité sans murs sous un sahara
mon corps lentement qui s'énonce
dans l'absence de l'eau
et que je ne peux rapatrier
que si toute ma méditation éclate
que si ma méditation reprend sa forme d'explosion / d'espace de feu
et de révolution pour te dénommer : ville sans ville
tu as revêtu les apparats de la lune pour te convertir en soleil et définitivement consacrer notre obsession d'un changement qui se résume dans le geste de la main renversée, mais on ne guérit pas si facilement des morsures de la nuit et moi je n'ai pas à t'offrir de diamants tirés des frimas ou des tropiques de mes cris, à ajouter des voies d'aube pour les seules échappées du sirocco mien, à mordre dans ton absence, et à offrir des joies de papyrus en animaux étranges refoulés dans des souvenirs
je me passe de toute ma vie d'un trait
pour ne plus jamais en parler
ville du manège de l'iris impropre
autant que le permette le reptile prophète qui nous écoute et la libellule
je ne pense moi qu'à la ville qui ne se soulève plus qui a enraciné son ombre dans l'immobilité
à qui les âges ont fait des icebergs dans le cerveau et des poux secs sur toute la peau
je ne pense moi qu'à la mer lasse au rivage de ta préhistoire
à tout ce qui nous enchaîne en nous regardant
tout ce qui nous enfonce encore plus dans l'illusion des statues
nous qui déjà ne sommes plus que poupées de cendre
sous la mêlée des étoiles / la folie noire / le fracas et les oiseaux.

نص من «الليلة الثانية بعد الألف»

كمن أعلن حبّه للعنكبوت وانصرف
ذهب مطهّرا من كل شيء نابذا كل الأشجار
سأُهلك
على انفراد
معلنا زماني
أمام مدينة مهجورة

كمن رفض الأب والأم كي لا يتبنّى سوى وجه غيابه الذاتي ــ مآثر في غابات
انطلاقا من مرامي
المدن ــ السّراب
السؤال الجوهري لجسدي الحاسم
نخل متمر
في ليلة التقيّؤات

أحلامي
على طرقات ورود ذابلة
قلاع في مستوى المنفى
أقوالي
مملكات صمت
شُيّدت على الجهل بالقراءة
تربَّصت
كي أحكي احتضارها
كي أحكي عن الزمن وعن الأفكار الغريبة للزمن
وعن الأسفار المنجزة من طرف اللغة والمعاني
معيداً التفكير في حقيقة وفي عادات
جسدي المُقْصي للمرة الألف

ذات يوم سأعود
كي أقول الجملة المهدّمة للمهمّشين
وللمعذَّبين
وللأشباح المعدَّة للجزر في مطارات مُخرَّبة

ذات يوم سأعود
سأكون جموعا واصفة موتي الآتي بعد التزييف
الفضاء المقفر لدمائي القاحلة
العدم الذهاب الكتابة الحروف الهجائية والنسيان
هكذا لم تكن لتوجد أبدا
ذات يوم
سيمتطي العقرب المتزهّد الليل
وسيكون الحلزون سيّد الصحراء هذا الذي يتعقَّبه
في يوم حمق في يوم عنف
سأعود منفصلا عن فكري
فكري الوحيد الذي سيتبقى لي من الليلة الثانية بعد الألف.

1.

comme qui a déclaré son amour à l'araignée et s'en est allé
parti lavé de toute chose boudant tous les arbres
je périrai
en aparté
criant ma durée
devant une ville désertée
comme qui a rejeté père en mère pour n'adopter
que la figure de sa propre absence - gestes en forêts
depuis
les meurtrières
des villes - mirages
l'interrogation essentielle de mon corps définitif
est un palmier dattier
dans la nuit des nausées
mes rêves
sur des chemins de roses fanées
citadelles à hauteur de l'exil
mes dires

royaumes de silence
édifiés sur l'ignorance de la lecture
je me suis embusqué
pour parler leur agonie
pour parler du temps et des pensées insolites du temps
et des voyages accomplis par la langue les sens
repensant la réalité et les habitudes
de mon corps mille fois exclu
un jour je reviendrai
pour dire la phrase en ruine des cloportes et des damnés
et des silhouettes à abattre
dans des aéroports dévastés
un jour je reviendrai
je serai foule à décrire ma mort postérieure à l'apocryphe
l'espace désolé de mes sangs désertiques
le néant le départ l'écriture l'alphabet et l'oubli
n'auront ainsi jamais existé
une jour
le scorpion mystique chevauchera la nuit
et l'escargot sera ce maître du désert qui le poursuit
un jour de folie un jour de violence
je reviendrai détaché de ma pensée
la seule qui me restera de la mille et deuxième nuit

المقطع الأخير من نص مستقل يحمل عنوان «ظهيرة معذَّب» (Après-midi d’un damné)

كمعذَّب
ككل المعذبين في الأرض
يا كرهي
المختلس
الذي بحثتُ لكَ في تعاريج الثورة
عن أسِرّة رمل
عن برك من العصر الحجري
عن أقاليم بكاملها في عمق ليالي «الكرومانيون»

الذي شيّدتُ لك مدنا
بيضاء وسوداء
بمعية سراديب وأزقة ضيّقة وآبار من القساوة

الذي امتزجتَ بدمي
دافقا
راشّا البلاطات والأبراج
مُصدَّر نحو أوروبا
كي تهذِي على الخبز وعلى الخمر
بكتابتكَ لرسائل حب
مثيرة للسخرية ومتفائلة حتما
بقيادتكَ لمترو الانتحار
مكسوّ بالغبار مثل دمي
خلال منع التجوّل
أنتَ يا كرهي
حيث يحوم «باسيل» الزلزال.

Comme un damné
comme tous les damnés de la terre

ô ma haine
à la dérobée
pour qui j'ai cherché dans les escarpements de la révolte
des lits de sable
des étangs paléolithiques
des provinces entières au fond des nuits du cromagnon

pour qui j'ai construit des villes
blanches et noires
avec des sous-sol et des rues étroites des puits de cruauté

qui t'es mêlée à mon sang
giclant
aspergeant les dalles et les tours
exportée en Europe
pour délirer sur du pain et du vin
en écrivant des lettres d'amour
ridicules et fatalement optimistes
en conduisant le métro du suicide
recouverte de poussière comme mon sang
sous le couvre-feu
toi ma haine
où tournoie le bacille du séisme.

من مجموعة «الذاكرة العليا»

أيّها الجمع
على عاتقي آخذ فرار بني هلال
فيما في الطرف الآخر من جسدي
دمشق
كانت قد أغلقت أبوابها
لا لأحد أقول هذا
كي أجعل منه حمامة
تهدل صباح مساء
وأنا أكرّر
أنا الفرات
أنا الحجر الضوضاء مقبرة الرّجْم
أنا الكبد النّزق لهذا الجمع
ولأجساد مُشتَّتة كان يجب
ضمُّها
شدُّ بعضها ببعض
ــ إنسانية بكاملها لا نعرف عنها سوى جلود الطّبول من أجل نشيد المُعذَّب ــ
مُشَخَّصة بمقتضى
الحُمّى
ومطاردة البرتغاليين
ودمنا الالكتروني الموصول بِعهْدٍ
يُشْرف
على هاجوج
وماجوج

7.

ô foule
je prends sur moi toutes les fuites hilaliennes

cependant qu'à l'autre tout de mon corps
Damas
a déjà fermé ses portes
je ne le dis à personne j'en fais un pigeon qui roucoule matin et soir et je répète
je suis l'Euphrate je suis la pierre le vacarme et la fosse de lapidation
je suis de cette foule le foie irascible
de corps éparpillés qu'il fallait
                                        rassembler
                                  souder les uns aux autres
toute une humanité dont nous ne connaissons
que les peaux de timbales pour le chant du damné
diagnostiqués selon
                    le typhus
                                  et la chasse aux portugais
et notre sang électronique branché sur une ère
qui donne
sur Gog
          et Magog

قصـــائد

حسن المفتي

مَا كَايَنْ بَاسْ

شْكُونْ للِّي قَالْ :
مَا كَايَنْ بَاسْ..
وَالبَاسْ مُوجُودْ فْ كُلّ مْكَانْ..
سَوَّسْ الشَّجْرَه حَتَّى رْشَاتْ
وَاحْرَقْ لَغْصَانْ..
وخَلَّى التَّمْرَه مَعْطُوبَه
عَامْرَه دِيدَانْ..
لاَ غِلَّه بْقَاتْ..
وَلاَ رْبِيعْ دَامْ..
والْقَحْطْ جْرَادُو يَهْجَمْ
يَنْهَشْ لَحْلاَمْ..
لَبْسَتْ لَيَّامْ
تُوبْ الأَسَى.. والْفَجِيعَه
وَلَمْحَان صَبْحَتْ مَتَاهَه..
بْلاَ مُنْتَهَى..
فِيهَا غَرْقَتْ قْلُوبْ النَّاسْ..
شْكُونْ للِّي قَالْ.. مَا كَايَنْ بَاسْ

* * *

شْكُونْ للِّي قَالْ :
مَا كَايَنْ بَاسْ..
وَالإِنْسَانْ فْ هَادْ آلدُّنْيَا
كَيتَّخْنَقْ..
مَا عَنْدُو حقّ..
يْعِيشْ وَلَوْ سَاعَه هَانِي
فَ نْهَارُو وْلِيلُو كَيْعَانِي
وَيَتْمَزَّقْ..
ولى حَاوَلْ يُومْ يَتْمَرَّدْ..
أَوْ يْحَلَّقْ..
فِي الْحِينْ جْنَاحُو يَتْكَسَّرْ..
وَيْحَكْمُو عْلِيهْ بَشْ يَتْغَيَّرْ..
فَ عْمَاقُو يَدْبحُو المَحَبَّه
وَيْخَلِّيوْ قَلْبُو يَتْحَجَّرْ..
بْدَا يَحْقَدْ..
بْدَا يَكْرَهْ وَيَتْلَوَّنْ..
فَ مْيَاتْ صِيفَه
وَيْعَادِي كُلّ نَفْسْ عْفِيفَه..
وَفِينْ مَا مْشَى يَزْرَعْ الشَّرّ..
الْجْفَا... وَالْقَسْوَه..
وَالشِّقَاقْ..
تْكَدَّرْ النَّبْعْ الرَّقْرَاقْ..
وَتْهَرْسَتْ كُلّ الْمَصَابِيحْ..
العُنْفْ تْحَوَّلْ أَخْطَبُوطْ..
يَسْكُنْ فَ القَلْبْ..
يَسْكُنْ فَ الرَّاسْ..
شْكُونْ للِّي قَالْ... مَا كَايَنْ بَاسْ

شْكُونْ لِلِّي قَالْ..
مَا كَايَنْ بَاسْ
وَفْ كُلّْ بُقْعَه فْ هَادْ الْمَعْمُورْ
قُوَّة كَتَتْفَرْعَنْ وَتْجُورْ..
عْلَى الْبَرِيءْ..
عْلَى الْمُسَالِمْ والمَقْهُورْ..
يَحْنِي رَاسُو.. وَيَقْبَلْ عَارْ المَهَانَه
وَلِّي تْجَرَّأْ.. وَارْفَضْ يَنْضَامْ..
وْقَالْ أَنَا..
يَلْقَى نَفْسُو فْ قَلْبْ الْحِصَارْ
وَتَشْرَعْ آلَةْ الدَّمَارْ..
فَ الدَّوَرَانْ..
تَغْتَالْ الفَرْحَة والصُّبْيَانْ..
وَتَدْبَحْ الطِّيرْ الجَدْلاَنْ..
وَتْهَدّ لَبْيُوتْ..
وَتْقُولْ لَلْمُوتْ..
هَذَا نْهَارَكْ غَنِّي وَاشْطَحْ..
أَنْتَ الفَارَسْ..
وَإِنْتَ السُّلْطَانْ..
الْحُزْنْ صَبَحْ سَفُّودْ حَامِي..
يَطْعَنْ وَيْمَزَّقْ الإِحْسَاسْ..
شكُون لِلِّي قَالْ.. مَا كَايِنْ بَاسْ..

نـاسْ اليُـومْ

وَا أَسَفَاهْ..

غْلَى نَاسْ اليُومْ.. وَا أَسَفَاهْ..
كُلّهَا كَيْقُولْ نَفْسِي نَفْسِي
مَا لِي أَنَا بَالآخَرِينْ..
للِّي يَقْدَرْ يْعُومْ بَحْرُو
وَللِّي مَسْكِينْ يَغْرَقْ فَ الطِّينْ..
للِّي مَتْلُوفْ يَبْقَى مَتْلُوفْ..
وَللِّي مَغْلُوبْ مَا يَلْقَى عْوِينْ..
قَلْبْ الْبَشَرْ وَلَّى مْنَحَّسْ..
مِنَ المُحَالْ يَرْطَبْ وَيْلِينْ..
غَابْ الشُّعُورْ.. وَالرِّيحْ أَدَّاهْ..
غْلَى نَاسْ اليُومْ.. وَا أَسَفَاهْ..

* * *

لُغْةْ المَحَبَّه خْلاَصْ تَّنْسَاتْ
أَكِيدْ وَلاَّتْ..
غْرِيبَه فْحَالْ نَاسْ الْبَارَحْ
كَانُو مَوْصُوفِينْ بَالطِّيبَه
وَبَالإِحْسَانْ..
العَاشِقْ يَوْهَبْ الوَجْدَانْ
وَالصَّاحِبْ يَخْلَصْ وَيْضَحِّي..
والأُلْفَه كَاسْ دِيمَا كَيْدُورْ..
والرَّحْمَة نُورْ..
يَتْأَلَّقْ فَ عْمَاقْ الإِنْسَانْ..
ظَلاَمْ الحِقْدْ عَاشْ فْ حِصَارْ..
دِيمَا مْشَيَّعْ بَاللَّعَنَاتْ..
هَذَا كُلُّو خَلَّى الْحَيَاةْ..
فِيهَا لَهْنَا.. وَالْبَسَاطَه..

فِيهَا الأَمَانْ..
وَنْفُوسْ رَاضْيَه وْقَنُوعَه..
كَتْشْكُرْ نِعْمَةْ الْمَنَّانْ..
وَتْحَمْدُو فَ سْجُودْ الصَّلاَةْ..
عْلَى نَاسْ اليُومْ.. وَا أَسَفَاهْ

* * *

نَاسْ مَلْهُوفَه وَكَتَجْرِي..
وَفَ طْرِيقْهَا كَتْدُّوسْ الْغِيرْ..
بَاغْيَه تَمْلَكْ هَاذْ الدُّنْيَا..
وَنَّحَا تَاكُولْ قُوتْ الْفَقِيرْ..
مَالْ الْيَتِيمْ..
حَقّ الْمَحْرُومْ..
كُلْشِي عَنْدْهَا وَلَّى مُبَاحْ
مَادَامَتْ عَايْشَه بْلاَ ضَمِيرْ..
مَا شَعْرَاشِي بْصُوتْ الْخَطَرْ
بَالزَّوْبَعَه.. وْعُنْفْ الرِّيَّاحْ..
فَقْدَتْ القَلْبْ وَالْبَصِيرَه
سْكَنْهَا يَبْلِيسْ.. وَفِيهَا ارْتَاحْ
وَلْقَى مُرَادُو وَللِّي بْغَاهْ..
عَلَى نَاسْ اليُوم.. وَا أَسَفَاه

* * *

يَا هَلْتَرَى مَسْمُوحْ لِينَا..
نَحْلَمْ ثَانِي بْزَمَنْ الحُبّ..
نَحْلَمْ بَالْخِيرْ ظِلُّو مَمْدُودْ
وَبْنَبْضْ العِشْقْ يَحْيَا فَ الْقَلْبْ..

وَللاَّ هَذَا مُجَرَّدْ وَهْمْ..
مَحْكُومْ عْلِينَا بَشْ نَنْسَاهْ..
عْلَى نَاسْ اليُومْ.. وَا أَسَفَاهْ

زَمَنُ ٱلأَحْلاَمِ ٱلْوَرْدِيَّة

فِينْ جْنَانِي..
فِينْ جْنَانِي.. للِّي رَبَّانِي
فَ تْرَابُو.. شَمْسُو.. وَغْصَانُو
وَهْدَا لِي خُوخُو وَرُمَّانُو
وَغْرَسْ هْوَاهْ فْ كِيَّانِي
وَوَرَّانِي..
وَقَرَّانِي..
شِعْرْ الأَلْوَانْ لَمَّا تْعَبَّرْ..
لَمَّا تَفْتَنْ..
لَمَّا تْأَثَّرْ..
فْ رُوحِي.. ذَاتِي وَوَجْدَانِي
بأَسْمَى إِبْدَاعْ رَبَّانِي..
فِينْ جْنَانِي..
للِّي سْبَانِي
بأَشْجَارُو.. زَهْوَةْ رْبِيعُو..
ونُوَّارُو..
بَالشَّذَى المُنْعِشْ الْفَوَّاحْ..
يَسْرِي فْ لَرْوَاحْ..
تَصْبَحْ زْهِيفَه وَشَفَّافَه
تَطْرَبْ لْهَمْسْ الصَّفْصَافَه

وَلْصُوتْ الْمَاجِينْ يْغَنِّي
وَالطِّيرْ الحُرّ..
فَ الْمَدَى الحُرّ..
يِلْعَبْ.. وَيَجَنَّحْ.. وَيَمْرَحْ..
مْنَ النَّشْوَه..
وَيْبُوحْ لِي بَاسْرَارْ النَّجْوَى
وْهُوَّ جَنْبِي..
وَيْقُولِّي عَنْدَاكْ يَا صَاحْبِي..
تَحْزَنْ فْ يُومْ أَوْ تْعَانِي
فِينْ جْنَانِي..
فِينْ الصِّبَا.. وَالْبَرَاءَه..
فِينْ لِنْعِتَاقْ..
ودُنْيَا بْلاَ مِكْيَاجْ وَزْوَاقْ
وقَلْبِي العَامَرْ بالأَشْوَاقْ
نَبْضُو مْحَبَّه..
عِشْقُو فَرْحَه..
أَمْنْ وَسَلاَمْ..
أَمَّا الأَحْلاَمْ..
كَانَتْ مَنْ دِيمَا وَرْدِيَّه..
تَسْبَقْنِي وَتْلَوَّنْ غَدًّا
وَتْجَدَّدْ عُمْرِي وَزْمَانِي..
فِينْ جْنَانِي..
تْحَوَّلْ يَا حَسْرَهْ وَصَارْ..
حْدِيدْ وَحْجَارْ..
وَرَمْلَه وَخْشَبْ وْزِيجَانْ..
زَادْ البَنْيَانْ..
فُوقْ البَنْيَانْ..

قَسْوَة وْطُغْيَانْ..
اغْتَالْ الشَّجْرَه وَآلْوَرْدَه
وَطْفَى الأّلْوَانْ..
وَحْكَمْ عْلَى الطِّيرْ بالْهِجْرَه..
وَحْكَمْ عْلِيَّ بالأَحْزَانْ..

على عتبة البحر

عبد الكريم الطبال

لِبَاسُ الصِّبَا

طِفْلٌ يَلْهَثُ
يَجْرِي مَجْنُوناً فِي ٱلْمَاءْ
خَلْفَ خَيَالِ الصَّدَفَةْ
قَدْ تَجْرَحُهُ
أَشْوَاكُ ٱلرَّمْلْ
قَدْ تَصْعَقُهُ
صَيْحَاتُ ٱلنَّوْرَسْ
قَدْ يَبْكِي
قَدْ يَلْثَغُ
بِاسْمِ غَزَالَتِهِ ٱلْفَضِّيَةْ
قَدْ يَتَرَنَّحُ
قَدْ يَسْقُطُ
فَإِذَا ٱلْبَحْرُ بِهَيْبَتِهِ
وَتَعَدُّدِ أَسْمَائِهِ
وَجَلاَلِ ٱلْمُلْكْ
يَضْحَكُ
مِثْلَ ٱلطِّفْلْ

سِنْدِبَاد

اَلْقَادِمُ
مِنْ أَقْصَى ٱلْحِبْرِ
مُرُوراً بِٱلْبَحْرِ
إِلَى صَوْتِي
أَسْأَلُهُ :
أَيْنَ ٱلأَصْدَافُ ؟
فَيَبْكِي

رِحْلَةُ ٱلدَّرَاوِيش

فِي ٱلْمَسَاءِ يَمُرُّونَ
صَفّاً مِنَ ٱلْيَاسَمِينِ
ذَاكَ يَصِيحُ عَلَى وَلَدٍ
يَسْبِقُ ٱلأَوَّلِينَ
وَتِلْكَ تُغَمْغِمُ
فِي أُذْنِ عَاشِقِهَا ٱلْغَجَرِيِّ
وَهَذَا يُفَتِّشُ فِي ٱلْمَاءِ
عَنْ شَجَرِ ٱلْبُرْتُقَالِ
أَوِ ٱلْخُوخِ
وَقَدْ يَتَفَرَّسُ
فِي شَارِدٍ
وَاقِفٍ فِي ٱلظِّلاَلِ
فَيَحْسِبُهُ
تِينَةً فِي ٱلْعَرَاءْ

مُكَابَدَة

تَسْأَلُ ٱلْمَوْجَةُ
فِي بُسْتَانِ ٱلْبَحْرْ
مُطَوَّقَةً
تَطْوِي فَلَوَاتِ ٱلْوَقْتْ :
أُخْتَاهْ
مَنْ عَلَّمَكِ ٱلرِّيحْ ؟

رِيشَةٌ فِي ٱلْمَاء

لَوْ أَنَّنِي رَأَيْتُهَا
قَبْلَ هُبُوطِ ٱلسَّوْسَنَةْ
مِنْ جَنَّةِ ٱلْبَيَاضْ
كُنْتُ شَمَمْتُ ٱلشِّعْرَ
فِي فُؤَادِ ٱلشَّجَرَةْ
كُنْتُ رَأَيْتُ ٱلسَّوْسَنَةْ
بَجَعَةً
تَرْقُصُ
فِي بُحَيْرَةِ ٱلْغِنَاءْ

صيف 1998

المنسيات

محمد الميموني

I ـ غُبار

كمْ غباراً تَقادمَ
في جَوفِ هذا القِمَطْر
تَلَمَّسْتُهُ بعيونِ يَدِي
وَبَراً ونسيجَ زمان.

حبْكَةٌ تَتوالدُ
في غفلةِ العينْ
مِثْل توالي غُبارِ النيازِك
في غفلة الأُذْنِ، دَهْراً،
على نجمةٍ
تَتَشَظّى أخيراً
إلى ذهبٍ أوْ دُخان.

كُلُّ ذلك
مِن مَنْسياتِ التواريخِ
أو مُهملات المُتُون.
كمْ ظلاماً تكاثَفَ
حتى رأَتْه العيونُ

نَيازِكَ حارقةً
وبروقاً مُؤَلِّهةً
وطقوسَ صلاةٍ

وكمْ همسة أهمَلَتْها الرياحُ
إلى أنْ تَدارَكَها الصمتُ
في ليلةٍ
يَتلامَسُ ضوءُ كواكِبِها
وَيُبَدِّدُ كُلَّ الغُبار.

مارس 99

II ـــ ما أَلْمَحُهُ وَأَنْساهُ

شَجَرٌ يَتكَثَّفُ في أَحْضانِ الليل
يُخفِي أوراقَه في ظلّه
صمْتٌ يَتَكَلَّم أنفاسَ النّهْر
يَنْسابُ مِن النسيانِ
إلى النِّسْيان.

غُصْنٌ يرجو أن يُصْبحَ عصفوراً
والعصفورُ الصامتُ ليلاً
يرجو أن يَفْجأَهُ
الوجهُ الآخرُ لِلّيْلْ
بِنَدَى أبيضْ
يَلمع مِن أشواكِ العَوْسَج.

إنْ لم تَسْتَهْوِكَ آفاتُ اللُّعبة
جَرِّدْ مِن ظِلِّكَ مفتاحاً
وتَسَرَّبْ مِن خَلَلِ الجدْران
وَدَعِ الأشباحَ تُراقِصُ أشباحا
أَوْقِدْ مصباحَكَ
مِن جهةِ الحُلمِ القُصْوَى
فإذا لَمْ يأتِكَ عصفورٌ
يَنقرُ نافذةَ اليوم
قَد يأتي فِي سِرْبَيْن غداً
وأنا وإياكَ هنا
لِنكونَ معاً.

تَخبو النجْمةُ
مِن ذاكرةِ الأفْلاَك
لكنَّ الضَّوءَ
يَجيءُ سوائِعَ
مِن زمنٍ قَادم
والذاكرةُ العليا
تُحْصي ما كان مِن الأَقْمارِ
وما سيكون.

مارس 1999

شمعدان الأساطير

أحمد بلحاج آية وارهام

1 ـــ عَصَافِيرُ مِنْ حَجَرٍ

اَلْمَسَاءَاتُ ضَالِعَةٌ
فِي خِيَانَتِهِ
وَٱبْنُ زَيْدُونَ فِي كَفِّ قُرْطُبَةٍ
يَطْبَعُ ٱلشَّامَ خَيْلاً
وَيَنْشُرُ فِي ٱلْمَسْجِدِ ٱلأُمَوِيِّ مُوَشَّحَ نَجْدٍ،
تَصُبُّ ٱلْجِهَاتُ إِلَى بَعْضِهَا لَبَناً
مِنْ نِيَاقِ ٱلْفُرَاتِ
وَلاَ شَفَةٌ تُبْصِرُ ٱلْوَقْتَ فِي أُخْتِهَا.
كَيْفَ يَأْوِي إِلَى طُنُبٍ فِي ٱلْهَدِيلْ
وَٱلنَّخِيلُ عُوَاءٌ عَلَى بَابِ قَلْبِهِ ؟
كَيْفَ يُدَارِي قَتِيلَ ٱلْقَتِيلْ ؟

2 ـــ مَخْطُوطُ ٱلأَحْلاَمِ

فِي مَدَارِ ٱلْهَوَى
يَفْتَحُ ٱلْمَاءُ أَذْرُعَهُ
لِرَكَايَا ٱلصَّبَايَا،

تُؤَثِّثُ فَاسٌ فَسَاقِيَهَا بِٱلْحَنِينِ
تُسَلِّمُ مَخْطُوطَ أَحْلاَمِهَا
لِمَهَبِّ ٱلْبَصِيرَةِ،
هَلْ تَقْرَأُ ٱلْبَصْرَةُ ٱلآنَ
هَذَا ٱلْوُلُوعَ ٱلْمُنَغَّمَ فِي دَمِهَا ؟!

3 ــ سَدُّ ٱلسَّخَائِمِ

فُسْحَةٌ لِقَرَنْفُلِ غَرْنَاطَةٍ
أَمْ رَبَابٌ لِزَفْرَةِ قَاهِرَةٍ ؟
يَدُهُ عَيْنُهُ
تَتَلَمَّسُ بَيْنَهُمَا
جُرْحَ قَافِيَةٍ
كَبَّلَتْهَا رِمَالُ ٱلتَّوَارِيخِ
عَنْ مَوْعِدِ ٱلرُّوحِ.
يَا أَيُّهَا ٱلْخِصْبُ ؛
أَيْنَ هِلاَلُكَ ؟
أَيْنَ يَمَانِيَّةٌ
يَتَدَلَّهُ فِي قَوْسِهَا ٱلسَّعْدُ ؟
سَدُّ ٱلسَّخَائِمِ حَزَّ مِيَاهَ ٱلتَّلاَقِي
ٱلْعَرَارُ ٱمْتَطَى كِبْرِيَاءَ تَبَرُّجِهِ
لاَ شَمِيمَ لَهُ وَٱلْبُرُوقُ قَبَائِلُ
تَشْحَذُ أَسْيَافَهَا
خَلْفَ كُثْبَانِ لَيْلِ ٱلْحَمَاسَةِ،
هَوْدَجُ عَبْلَةَ أَثْخَنَهُ ٱلْغُرَبَاءُ
بِصَحْرَاءِ عُشَّاقِهَا

ٱلأَطْلَسُ ٱلْمَغْرِبِيُّ أَضَاءَ لَهَا دَمَهُ،
بَحَثَتْ فِي مَغَانِي ٱلشَّهَامَةِ مُرَّاكِشُ
عَنْ ذِرَاعٍ لَهَا نَبْضُ عَنْتَرَةٍ
وَمَرَاوِحَ مِنْ خَطْوِ شَيْبُوبَ
تَحْفِرُ فِي ٱلظُّلُمَاتِ ٱلسَّبِيلْ.

4 ــ أَنْدَلُسٌ مُتَنَقِّلَةٌ

عَمَهٌ.. عَمَهٌ
وَٱلْكَلَامُ ٱلْجَلِيلْ
خَيْمَةٌ
تَتَنَاسَلُ فِيهَا ٱلْمَفَاتِنُ
تَفْرِشُ فِيهَا ٱلتَّوَاشِيحُ سَالِفَهَا
لِمُلُوكِ ٱلطَّوَائِفِ،
أَنْدَلُسٌ تَتَنَقَّلُ فَوْقَ قَلُوصِ ٱلرَّغَائِبِ
مِنْ شَهْوَةِ ٱلأَرْزِ
حَتَّى ٱشْتِعَالِ ٱلأَرَاكِ.
فَهَلْ فَجَّرَتْهُ ٱللَّيَالِي ؟
وَهَلْ أَسْكَنَتْ شَمْسَهُ فِي دِنَانِ ٱلْحَمَاقَةِ ؟!
عُودٌ لِزِرْيَابَ
يَلْثُمُ ذَاكِرَةَ ٱلْمَوْصِلِيِّ
يُطِلُّ عَلَى ٱلْجُرْحِ
مِنْ رَعَشَاتِ ٱلْقَصَائِدِ
أَوْتَارُهُ ٱلنَّهْرُ
وَٱلْفُلْكُ سَبَّابَةٌ،
مِنْ خَرَابِ ٱلْبَشَائِرِ يُقْبِلُ

مَنْ مَاتَ مِنْ رَهَبُوتٍ
وَمَنْ مَاتَ مِنْ صَلَبُوتٍ؛
دِمَاءُ ٱلَّذِي حَلَجَتْهُ ٱلْمَشَاهِدُ
تَجْمَعُهُمْ
وَعِمَارَةُ بَغْدَادَ تُطْعِمُهُمْ
بِٱلْكَرَامَةِ.
لُورْكَا بِقِيثَارَةِ ٱبْنِ ٱلْحُسَيْنِ
يَخِيطُ ٱلْبِلاَدَ ٱلَّتِي مَزَّقَتْهَا ٱلْغَرَابِيبُ
نَغْمَتُهَا مِنْ حَدَائِقِ شِيرَازَ
وَٱلرِّيشَةُ ٱلإِصْبِهانُ،
أَيُمْسِكُ فِي حِجْرِهِ قَمَرُ ٱلشَّامِ
مَا ضَيَّعَتْهُ ٱلتَّآوِيلُ ؟!
لُوكُوسُ يَنْفَحُهُ مِنْ مَخَازِنِهِ لُغَةً
فِي عُرُوقِ ٱلتُّرَابِ تُضِيءُ
إِذَا مِنْ ضَرِيحِهِ قَامَ ٱلصَّهِيلْ.

5 ــ أَرْخَبِيلُ ٱللُّبَانِ

يَتَلَفَّتُ...
قَوْسُ ٱلتَّبَارِيحِ وَتَّرَهَا ٱلرَّصْدُ
فَوَّقَهَا صَوْبَ تُفَّاحَةِ ٱلْجَاذِبِيَّةِ
بِئْرٌ تَصُبُّ عَلَيْهِ رِشَاءَ ٱلْخُرَافَةِ
فِي مَوْهِنِ ٱلأَسْئِلَهْ
وَٱلْجَزِيرَةُ إِيلاَفُهَا
بِٱلتَّمَائِمِ يَبْدَأُ خُطْوَتَهُ
أَرْخَبِيلُ ٱللُّبَانِ هَوَاجِسُهَا

وَحُدُوسُ ٱلتَّوَابِلِ غِبْطَتُهَا،
كَيْفَ مِنْ غَسَقٍ كَٱلْحُدَاءِ
إِلَى شَبَقٍ كَٱلرِّيَاءِ
تَخِبُّ قَوَافِلُ أَعْرَاضِهَا
وَٱلَّتِي مَلْمَسُ ٱلطُّهْرِ مِنْهَا ضُرِبْ
لَمْ يَرَ ٱلْبَرْقُ أَشْجَانَهَا ؟!.

6 ــ تُرَابُ ٱلْغَرَابَةِ

وَخَمٌّ مِنْ مَدِيحِ ٱلتَّآكُلِ خَوْزَقَهُ
فِي فَضَاءٍ كَمِغْرَفَةِ ٱلْيُتْمِ
لَمْ يَحْسُ غَيْرَ حَسَاءِ ٱلْمَنَافِي
وَلَمْ يَتْلُ غَيْرَ جُنُونِ ٱلْقَوَافِي
لِشَيحِ ٱلْغَزَالَةِ أَنْ يَنْتَحِي
بِنَجِيعِهِ ذَاتَ أُصَيلٍ
وَلِاٰبْنِ ٱلْعَرِيفِ؛
إِذَا لِاٰبْنِ سَبْعِينَ أَوْلَمَ؛
أَنْ يَنْتَقِي قَبْضَةً
مِنْ تُرَابِ غَرَابَتِهِ،
هُوَ شِبْرٌ
عَلَى ضِفَّتَيْهِ ٱلْمَعَرِّي
يُثَقِّبُ لُؤْلُؤَةَ ٱلسِّرِّ وَٱلْمَلَكُوتِ
وَفَوْقَ أَمَالِيدِ خَابُورِهِ ٱبْنُ ٱلْخَطِيبِ
يُؤَانِسُ طَيْراً مُشَرَّدَةً
بَيْنَ صَهْدِ ٱلْعَقِيقِ
وَبَابِ سَلاَ.

أَهُوَ آلْكَوْنُ
يَدْلِفُ نَحْوَ مَدَارِ آلْغِيَابْ ؟
أَمْ هُوَ آلْغَيْبُ
مِنْ رَحِمِ آلْكَوْنِ يَهْوِي ؟
فَأَيْنَ آلْكُوَى ؟
شَمْعَدَانُ آلأَسَاطِيرِ مُشْتَعِلٌ
وَآلْجَوَانِحُ مَبْتُورَةٌ
بِآلدُّجَا.
لِلْغَوَايَةِ مَجْدُ آلضِّيَاءِ
وَلِلْحَرْفِ عِنْدَ هُبُوبِ آلشِّكَايَةِ
ظِلُّ آلْعَلاَمَهْ.

7 ـــ شِفَاهُ آلرُّوحِ

مِنْ سَرِيرِ آلْفَدَاحَةِ تُوقِظُهُ
رُوحُ أَحْبَابِهِ،
كُلُّ رُوحٍ لَهَا شَفَةٌ.

(يَتَمَلْمَلُ سَقْبُ آلسَّمَاءِ
آلَّذِي بَيْنَ أَضْلاَعِهِ
فِي لَثَى ضَوْئِهَا).

صَاعِدٌ فِي آلرُّغَاءِ
بِهِ يَبْدَأُ آلْعُمْرُ مُسْتَقْبَلَ آلإِنْتِشَاءِ،
يُحَاصِرُهُ عَسْكَرُ آلْعَتَمَهْ.

(يَحْتَسِي عَيْنَهُ بِمَخَالِبِهِ
يَجْتَنِي رَأْسَهُ بِحَوَافِرِهِ).

كَيْفَ يَرْسُمُ وَجْهَهُ ثَانِيَةً

فِي غُبَارِ ٱلْفَجَائِعِ ؟
صَوْبَ أَعَالِي ٱلشُّهُودِ ٱنْدَفَعْ
بِذَمَاءِ ٱلسُّهُولِ
حِدَادِ ٱلْحُزُونِ،
رَأَى مَا رَأَى.

(ٱمْــرَأَةٌ
تَتَوَحَّدُ فِي عُزْلَةٍ
وَبِمَاءٍ كَمَا ٱلْمُهْلُ تُسْقَى
عَلَى جُرْفِ تَسْوِيَّةٍ،
رُوحُهَا أُسْكِنَتْ قُمْقُماً مِنْ نُحَاسٍ
رَصَاصُ ٱلدَّنَاءَةِ خَاتَمُهُ)

رَبِّ هَذَا ٱلْجَسَدْ
فِي مَدَائِنَ مَسْحُورَةٍ
تَحْتَ بَحْرِ ٱللَّظَى،
كَيْفَ تُخْرِجُهُ ٱلْحَمْحَمَاتُ
وَلاَ خَيْلَ غَيْرُ ٱلصَّدَى ؟!.

8 ـــ حَائِطُ ٱلْوَهْمِ

فَٱلَّذِي سَوْفَ يَنْبُشُ فِي ذَاتِهَا
سَوْفَ يَبْقَى أَخِي
وَٱلَّذِي سَيُقَشِّرُ عَنْ زَمَنِي
حَائِطَ ٱلْوَهْمِ
سَوْفَ تُعَانِقُهُ رُوحُهَا. إِنَّهَا
(حُــرَّةٌ كَٱلطِّبَـاعْ
حُـلْـوَةٌ كَٱلشُّعَـاعْ)

لَيْسَ يَطْمِثُهَا ثَعْلَبٌ
أَوْ يُخَاصِرُهَا كَائِنٌ
مُنْتَشٍ بَيْنَ عُلْبَةِ ذُلٍّ
بِٱلْقَابِهِ.

9 ـــ سَقْبُ ٱلسَّمَاءِ

أَيْنَ لِي دُهْنُ صَحْوَتِهِ
فِي دَيَاجِي ٱنْكِسَارِي ؟
أَيْنَ لِي غَابَةٌ مِنْ فَتَائِلِهِ ؟
يَبِسَتْ فِي ٱلْجَوَارِحِ شَمْسُ ٱلْمُنَى،
هَلْ يُسَلِّفُنِي زَيْتَهُ
لأُمَسِّدَهَا ؟

* * *

فَهْوَ فِي ٱلْبَدْءِ
كَانَ ٱلْوُلُوجَ
لأَجْلِ ٱلْعُرُوجْ،
وَهْوَ فِي ٱلْمُنْتَهَى
سَيِّدُ ٱلإِنْبِثَاقِ.
فَأَوْلِمْ لَهُ مُهْجَةً
حِينَ يَأْخُذُ سَقْبُ سَمَائِهْ
بِبَدَاهَةِ صُبْحِكْ،
أَنْتَ سَاعِدُهُ
وَهْوَ نَبْضُكَ
تَسْتَوْلِدَانِ ٱلْبَكَارَةَ مِنْ حَاضِرِ ٱلْمَوْتِ،
نَيْرُودَا يَبْسُطُ جُنْحَهُ مُغْتَبِطاً

مُنْذُ تَحْتَ حِذَاءِ ٱللَّهَبْ
أَزْهَرَ ٱلدَّمُ
وَٱفْتَكَّ شِفْرَتَهُ
مِنْ سُلاَلَةِ آلِهَةٍ
كَٱلْمَسَاءَاتِ ضَالِعَةٍ
فِي خِيَانَتِهِ
بِصَلاَةِ ٱلْغِيَابِ
وَكَأْسِ ٱلذُّهُولْ.

أبـريـل 1997
مراكش ــ المغرب

إنسان الثلج..

إدريس الملياني

ذاب الجليد
لكن المياه لا تجري
مثل روسي

ـــ 1 ـــ

في ساعةٍ متأخرة
والثلجُ يسقطُ،
والمدينةُ مقفرة
كالمقبرة
كل البيوتِ تغطُّ
في النوم العميقْ
بيضاءَ في كفن الثلوج الممطرة
وأنا وحيدٌ في الطريقْ
وَحْدي أسيرُ على الطريقْ
متدحرجاً، بين الشوارع، كالكرة
كرةً من الثلج الذي
يغزو عظامِيَ والعروقْ
وحدي أسيرُ، وخطوتي متعثرة
فوق الثلوج الحارّة المتكسرة
أطفو وأرسبُ كالغريقْ

لا الجنُّ تعرف أين أمشي ـــ حاملاً
نعشي على ظهري ـــ ولا أحدٌ..
سوايَ على الطريقْ
لا عابرٌ أو عابرة
كلِّ البيوتِ تغطّ في النوم العميق
وأنا أنامُ وأسْتَفيقْ
يجتاحني ألمٌ وضيقْ
وحدي أسيرُ، كأنني
إنسانُ ثلجٍ جاء من زمنٍ سحيقْ
ليذوبَ في هذا الحريق !

— 2 —

حسناً،
لابأسَ !
لم يبقَ لديكِ الآنَ،
إلا الذكرياتْ
سرقوها
منكِ، حتى الذكرياتْ
سرقوها
وتمادَوْا في البكاءْ
لم تزل
أسنانُهم بيضَاءَ،
أسنانُ التماسيحِ التي
قد أنشبوها
فيكِ، عطشى للدماءْ
لم تزل
أنيابُهم تلمعُ،

كالحية سكرى
بسموم الشهواتْ
لم تزل
قبضةُ جلاّديكِ
كُولاَكِيّةً(1)، يَسطعُ فيها
حقدُ «مَامَايَ»(2) وكلِّ الفاتحينَ
الدخـلاءْ
ترتدي القفّازَ،
ترميهِ بوجهِ الشهداءْ
آهِ من ظلم ذوي القُربى،
وصدِّ الأصدقاءْ
سلخوا جلدكِ وانهالوا عليك
بسياطِ اللعناتْ
وتمادَوْا في البكا والصلواتْ !

— 3 —

افتحي صدركِ للريح،
ارفعي قلبكِ، وهّاجاً، مُضاءْ
قلبَ «دَانْكَا»(3) الغابويَّ الخفقاتْ
واصرخي في الفلواتْ
اصرخي كالهامَةِ الهائمةِ الآنَ
على كل الجهاتْ

---

(1) كولاك : (بالروسية) قبضة، مزارع ثري في روسيا قديماً.

(2) مَامَايَ : ماماي الأورطي قائد الغزو التتاري ــ المغولي لروسيا إبان العهد الاقطاعي (ق 14).

(3) دَانْكَا : بطل أقصوصة مكسيم غوركي (العجوز إيزرغيل) : حيث ينزع قلبه ويحمله شعلة يضيء بها الطريق في الغابة للناس.

اصرخي : هُورًّا !(4)
فإنّ الفجر آتْ
من وراء الظلماتْ
صدّقيني : سوف يأتي
ذلك الفجرُ،
الربيعيُّ الجميلُ القسماتْ !

— 4 —

حسناً، لابأسَ !
لم يبقَ لديكِ الآنَ
إلا الذكرياتْ
صدقيها
معجزاتٍ معجزاتْ
ردّدِيها
أغنياتٍ أغنياتْ
واحفظيها
في عيونِ الشهداءْ
أمنياتٍ أمنياتْ
حسناً، لابأسَ !
(أعداؤكِ أعْدائِي)(5)
وأعداءُ الحياةْ !

---

(4) هُورًّا : هتاف النصر أو صيحة القتال.

(5) (أعداؤك أعدائي) بيت شعري من قصيدة (حسناً) لماياكو فسكي..

ـ 5 ـ

قبل بزوغِ الفجرِ،
طرقتُ البابْ
فأطلّ البوابْ
منتصباً كسؤالْ
قـالْ :
ــ من أنت ؟ فقلتِ :
ــ أنا بروميثيوسُ،
سرقتُ النارَ من الأربابْ !
قَهْقَهَ قَهْقَهَ حتّى
اصْطكتْ في فمه الأنيابْ
وأجـابْ :
ــ اذهبْ يا هـذا ..
يكفينا عودُ ثقابْ
كَـي ..
نُشْـ ..
عِـلَ ..
فِي آلْـ
أَرْ ..
بَـا ..
بِ الـ ..
نَّـارَ ..
وكـلِّ ..
الأحْـ ..
يَـاء ..
الأحْـ ...
طَـا .. بْ !

صفقَ البابَ بوجهي وغابْ
فرجعتُ، كإنسانِ الثلجِ، رجعتُ
لِغابِي أَنْعَقُ :
هُـــ ..
و ..
رًّا ..
كغرابْ !

موسكو 89

هيأت لك..

وفاء العمراني

لِلْغَرِيبِ الضَّارِبِ فِي أَغْوَارِ نَذْرِي
لِمَزَامِيرِهِ الطَّالِعَةِ مِنْ ضَرَاوَةِ ٱلخَفْقِ
لأَرْضِهِ ٱلْمَجْلُوَّةِ بِفِتْنَةِ القَتْلِ
لِجُرْحِهِ لأَعْرَاسِهِ
لِلُغَةِ أَشْيَائِهِ
لِيَاسَمِينَةٍ أَوْدَعْتُهَا عُزْلَةَ غَابَاتِهِ
ذَاتَ قَصِيدَة

لِمِلْحِ شَهَوَاتِهِ فِي دَمِي
لِحُلْمِي النَّبِيذِيّ الْقَدِيمِ
لِلَيْلَتِنَا التِي لَمْ تَكُنْ

حَفِيُّ نَبْضِي

لِيَأْتِنِي الْحَبِيبُ
هَمَسَتْ غَفْوَةٌ قُزَحِيَّةٌ عِنْدَ فَجْرِهَا

السَّـاحِـي

سَأُهَيِّءُ آتِيَّ وَأَمْسِي
رُؤَايَ مَدَارِي وَسِحْرِي
وَحْدَتِي الشَّامِخَةَ
أَنْفَاسِي عِطْرَ ٱلْبَرَارِي
زِينَتِي وَاشْتِهَائِي
احْتِفَاءَ القَوْلِ حَنَايَايَ

عَصْفِي وَانْسِيَابِي

لِيَأْتِنِي الحَصَادُ
سَأُهَيِّىءُ لَهُ قَمْحِي
آهِلٌ وَيَانِعٌ كالحُضُورِ غِيَابُه
طَافِحٌ بِهِ ٱلْوَقْتُ الحَوَاسُّ السَّرِيرَةُ
رَكْوَةُ القَهْوَةِ
شُرْفَتِي ٱلْمَكْتَبُ وَرْدَتُهَا
الوِسَادَةُ الْمُوحِشَةُ المِرْآةُ الثَّوْبُ
زَعْتَرُ بِلاَدِهِ وَسَمَاءُ القَلْبِ الْمَشْرُوخَةُ
كَأَنِّي هَمَسْتُه

مِثْلُ ظِلِّي
رُوَيْداً أَفِيءُ إِلَيْهِ
كَالضَّوْءِ كَالفُجَاءَةِ كَالصَّوْتِ
يَنْشُرُ عَلَيَّ ضَوْعَه

لِيَأْتِنِي الآتِيُّ
سَأُهَيِّىءُ أَرْضِي لَه

مَشُوباً بِبَعْضِي
يَنْبَثُّ كَالْيَمَامِ فَوْقَ فِرَاشِ نَهَارِي
البَحْرُ سَجَايَاهُ
وَخَفَايَـايَ عَهْـدُه
كُنِ التِّيهَ وَتَخَطَّفْنِي
كُنِ ٱلْمَوْجَ وَجَدِّدْنِي
كُنِ ٱلشَّكْلَ وَنَمْنِمْنِي
كُنِ ٱلْخُضْرَةَ لِحَدَائِقِي
كُنِ ٱلْمَاءَ

لِيَأْتِنِي ٱلْبَهِيُّ
سَأُهَيِّىءُ لَهُ كُلِّي
بَابٌ يُشْرِعُهُ عَلَيْنَا ٱلصَّهِيلُ
ظَمَأُ الحُقُولِ فِي شَفَتَيْهِ اِشْتِعَالِي
كَلِمَاتُهُ سَرِيرٌ لِحَنِينِي
أَنَا مِلْؤُهُ وَمِلْئِي لَظَاهُ
أُوَاكِبُ جُنْحَيْه
وَأُحَاذِرُ أَنْ أَهُبَّ عَلَيْه
مُنْذُ بَدْءِ البَنَفْسَجِ
تَعَرَّفَتْهُ الخَلاَيَا
جَرَّبَتْهُ
أَيْقَنَتْهُ
أَدْمَنَتْهُ
أَدْمَنْتُ أَوَائِلَه
يَبْغِي جِذْعِي فُرُوعَه
وَيَشْتَهِي ٱللَّيْلُ غَمْرَه

لَوْ يَأْتِينِي القَصِيُّ
هَيَّأْتُ ٱلْعُمْرَ لَه...

الرباط في : 1996/12/15

يده التي تلوح من بعيد

. عبد الدين حمروش

إلى بورقية / الجويطي : اليد الواحدة

اَلْيَدُ ٱلَّتِي تُوَدِّعُ، تُصافِح
اَلْيَدُ ٱلَّتِي تَكْتُبُ لِحَبِيبَةٍ مَعْلُومَةٍ أَوْ مَجْهُولَة
اَلْيَدُ ٱلَّتِي تَتَنَاوَلُ الْكَأْسَ، ٱلَّتِي تَتَنَاوَلُ ٱلسِّكِّين
ٱلَّتِي تُوَقِّعُ صَرْفَ أُجُورِ ٱلْعُمَّال
ٱلَّتِي تُوَقِّعُ عُقُوبَةَ ٱلإِعْدَام
ٱلَّتِي تَمْسَحُ دَمْعَاتِ يَتِيمٍ مُتَرَقْرِقَه
اَلْيَدُ ٱلَّتِي تُرَبِّتُ عَلَى ظَهْرِ قِطَّةٍ، أَوْ حَتَّى عَلَى ظَهْرِ ضِفْدَعَه
اَلْيَدُ ٱلَّتِي تَقْتَحِمُ خُمَّ ٱلدُّجاجِ، وَتَسْرِقُ ٱلْبَيْض
يَدُ ٱمْرِىءِ ٱلْقَيْسِ ٱلَّتِي تَنْقُفُ الحَنْظَلَ غَدَاةَ ٱلْبَيْن
يَدُ بِيكَاسُو ٱلَّتِي تُبَعْثِرُ مَلاَمِحَ الْوَجْهِ إلى دَوَائِرَ وَمُرَبَّعَات..
اَلْيَدُ ٱلسَّاهِرَةُ اللَّيْلَ تَدْعُو، تَطْلُبُ، تَبْكِي، تَتَضَرَّعُ كَيْ يَكُونَ الْمِنْشَارُ أَكْثَرَ رَأْفَةً بِٱلشَّجَرَه
اَلْيَدُ ٱلَّتِي تَقْطِفُ ٱلْوَرْدَةَ، تَزْرَعُهَا
اَلْيَدُ ٱلَّتِي تُوقِدُ ٱلظُّلْمَةَ، تُطْفِئُهَا خَلْفَ عُيُونِ ٱلذِّئَاب
اَلْيَدُ ٱلَّتِي تَخْلِطُ ٱلأَوْرَاقَ، ٱلَّتِي تُرَتِّبُهَا
اَلْيَدُ ٱلَّتِي تَرْفَعُ ٱلشِّعَارَاتِ، بَعْدَ حِينٍ تَنْكِسُهَا
اَلْيَدُ ٱلَّتِي تُنْصِتُ إِلَى نَبَضَاتِ ٱلْقَلْب
ٱلَّتِي تَمْسَحُ عَرَقَ ٱلْجَبِينِ، ٱلَّتِي تَمْسَحُ أَحْذِيَةَ ٱلسَّادَه
اَلْيَدُ ٱلَّتِي تُهَدِّىءُ مِنْ رَوْعِ ٱلْخَائِفِ، ٱلَّتِي تُدَغْدِغُ، تُهَدْهِدُ

ٱلَّتِي تُحَرِّضُ، ٱلَّتِي تَحْتَجُّ، ٱلَّتِي تُوَبِّخُ، تُشِيرُ، تُنَبِّهُ، تُلِحُّ، تُعَيِّنُ، تَدُلُّ، ٱلَّتِي تَقُولُ : نَعَمْ، تَقُولُ : لاَ.
ٱلَّتِي تَشْرَحُ، تَسْتَغْرِبُ، ٱلَّتِي تَسْأَلُ، تَطْلُبُ نُقْطَةَ نِظَام
ٱلَّتِي تَمْتَدُّ، تَرْتَدُّ إِلَى ٱلْخَلْف
اَلْيَدُ ٱلَّتِي تَحْمِلُ ٱلسَّيْفَ، وَتَحْمِلُ عَلَى ٱلأَصْدِقَاءِ قَبْلَ ٱلأَعْدَاء
اَلْيَدُ ٱلَّتِي تَرْفَعُ عَلَمَ ٱلْبِلاَدِ، وَتُمَرِّغُهُ فِي صَفْقَةِ سِلاَحٍ مَغْشُوش
اَلْيَدُ ٱلْقَابِضَةُ عَلَى ٱلْمَاءِ، ٱلْيَدُ ٱلْقَابِضَةُ عَلَى ٱلْجَمْر
اَلْيَدُ ٱلَّتِي تَمْنَحُ، ٱلَّتِي تَنْتَزِعُ
اَلْيَدُ ٱلَّتِي تَتَوَضَّأُ، ٱلَّتِي تَسْتَمْنِي
اَلْيَدُ ٱلَّتِي مَلْمَسُهَا مِنْ حَرِيرٍ، ٱلَّتِي مَلْمَسُهَا مِنْ حَجَر
اَلْيَدُ ٱلَّتِي تَخْبِطُ كَفّاً بِكَفٍّ مِنْ ضَغْطِ ٱلْفَرَاغِ، ٱلْحاجَه، ٱلْخَيْبَةِ، الْيَأْسِ، ٱلنَّدَمِ، ٱلضَّيَاع
اَلْيَدُ ٱلَّتِي تَحْضُنُ، ٱلَّتِي تَطْعَنُ مِنَ ٱلْخَلْف
اَلْيَدُ ٱلَّتِي تُحْصِي ٱلأَيَّامَ وَٱلشُّهُورَ وَٱلسِّنِين
ٱلَّتِي تُحْصِي ٱلنُّقُودَ، ٱلْخَسَارَاتِ، رُؤُوسَ ٱلْغَنَم
ٱلَّتِي تُحْصِي لَحَظاتِ خُرُوجِ ٱلرُّوحِ، ٱلَّتِي تُحْصِي أَنْفَاسَ ٱلْبَشَر
اَلْيَدُ ٱلْحَارَّةُ، ٱلدَّافِئَةُ، ٱلْبَارِدَةُ مِثْلَ لِقَاءٍ مُتَكَرِّر
اَلْيَدُ ٱلْعُلْيَا، ٱلْيَدُ ٱلسُّفْلَى
اَلْيَدُ ٱلَّتِي تُصَوِّتُ، تُزَوِّرُ
اَلْيَدُ ٱلَّتِي تَنْتَصِرُ، تَتَّهِمُ، ٱلَّتِي تُحَاكِمُ، تَعْفُو، ٱلَّتِي تَنْهَى، تَصْفَعُ
اَلْيَدُ ٱلَّتِي تَبْنِي حَجَرَةً حَجَرَةً، ٱلَّتِي تَضْغَطُ عَلَى ٱلزِّنَادِ فِي اتِّجَاهِ السَّحَاب
اَلْيَدُ ٱلْمُمَالِئَةُ، ٱلْيَدُ ٱلطَّيِّبَةُ، ٱلْيَدُ ٱلْمُوَالِيَةُ، ٱلْيَدُ ٱلْعَدُوَّة
اَلْيَدُ ٱلَّتِي تَفْتَحُ نَافِذَةَ الصَّبَاحِ، ٱلَّتِي تُقْفِلُ عَلَى ٱلْهَوَاءِ بَابَ ٱلزَّنْزَانَه
اَلْيَدُ ٱلَّتِي تَفْتِلُ ٱلْحَبْلَ، ٱلَّتِي تَتْرُكُهُ عَلَى ٱلْغَارِب
ٱلَّتِي تَنْصِبُ أَلْفَ فَخٍّ لِلْفِئْرَانِ، مِلْيُونَ لُغْمٍ لِلْفَرَاشَاتِ
اَلْيَدُ ٱلرَّحِيمَةُ، ٱلْيَدُ الرَّجِيمَةُ، ٱلْيَدُ ٱلْمُمَرِّضَة
اَلْيَدُ ٱلآثِمَةُ، ٱلْيَدُ ٱلزَّوْجَةُ ٱلَّتِي تُعِدُّ ٱلْقَهْوَةَ، يَدُ أُمِّي..

يَدُهُ ٱلَّتِي تَتَّكِيءُ عَلَى خَدِّهِ ٱلأَيْمَنِ، ٱلَّتِي فِي مُجْمَلِهَا خَمْسَةُ أَصَابِعَ، رَاحَةٌ،
وَخُطُوطٌ لاَ تَكْشِفُ فَأْلاً أَوْ طَالِعاً.. يَدُهُ ٱلَّتِي تُلَوِّحُ مِنْ بَعِيدٍ..
يَدِي ٱلَّتِي افْتَقَدْتُ ذَاتَ وَدَاع.

المحمدية، 21–22 فبراير 99

قصيدتان

ياسين عدنان

.. الثالثة أرقاً
ومازال ضارباً في صحراء روحه
بعيداً عن واحة النوم
والنسيان.
كيف ينساها ؟
كيف ينسىٰ مرايا فتنتها :
الغربانَ التي كانت تحلِّقُ
في شعرها،
خُطاها الشفيفة
إذ تتوغَّل في سريرة المطبخ،
تعلُّقَها الناعم بمقلاته الحمراء،
انغراسَها الرنَّانَ بين أضلاعِهِ
حين تحرن الموسيقىٰ
والكهرباء،
قُبَلَها الحارّة كأصابع الفلفل،
الصّدَىٰ الوثير
الذي يُحدِثُهُ حفيف إقبالِهَا
بشراشف قيلولتِهِ
سهر حواسِّهِ في بستان أنوثتِها
والأعضاء نيام ؟
كان يذكر كُلَّ شيءٍ :

أشجانَهَا
ومناديلها،
أجراسَ ضِحْكَتِهَا
ونظرتَها ذات التلابيب.

سحب بيضاء

لِمَ لا تشاطرينني
بيتي الأخضر
في حيِّ الحقول :
القمر كشك تبغ
والنُّجوم
فَوَّاماتُ لُفافاتٍ
تدخنُها الملائكَة بلا مبالاةٍ
الزَّيْتونة اليتيمة
حافِظةُ مواعيدَ
والبئرُ التي شرقاً
ثلاَّجتِي السِّرية
حيث أحْفَظ الورد طَرِيّاً
والأَحَاسيس.
زُورِيني هناكَ — على الأقلِّ —
ولا تهْتَمِّي
وأنتِ تعبُرينَ المراعي الكَتِيمة
بالخِرْفَان
فَهِي محض سحب بيْضاء.

الخروج عن النص.

ثريا ماجدولين

ألملم فوضاي وأشيائي
أحمل خطاي
وما تبقى في جسدي
من الأوهام
أعدو خارج الزمن،
خارج الهواء الفارغ،
والمكان...
هنا رسمت بالأمس فضائي
وحلمت كثيرا،
زرعت حولي ظلا وفاكهة وحبا،
وكتبت من لهب قصيدي...
بالأمس كان لدي متسع
لأطرز المكان بالكلمات،
واليوم
لا شيء عندي
غير انكساري
وفتات الأيام...
ألملم اذن أشيائي
أتلحف فوضاي
وأعدو
أعدو... خارج الزمن
أتناسل في المدى
بلا ظل
ولا شمس ....

أبريل 1999

أحمد شاملو

ترجمة وتقديم : محمد اللوزي

من مواليد مدينة طهران عام 1925، والذي يعد من أكبر ممثلي مدرسة الشعر الفارسي المعاصر بعد الشاعر نيما يوشيج (1895–1960)، استطاع أحمد شاملو في تجربته الشعرية إحداث تغييرات في القصيدة الفارسية المعاصرة، خاصة على مستوى البنية الإيقاعية، من خلال توفير إيقاع داخلي بديل عن إيقاعات القصيدة التقليدية كالانسجام القائم بين الكلمات والحروف وسواها، مما يحدث موسيقى منسجمة ومتميزة.

وبالرغم من أن أحمد شاملو أخذ كل أصول نظرية الشعر الحر عن الشاعر الأمريكي عزرا باوند Ezra Pound، فإنه استعان بالألفاظ التي تعبر عن الأصوات في اللغة الفارسية، أو تكرار الألفاظ ذات الجرس الخاص في الشطر.

— عضو سابق في حزب توده الشيوعي المنحل عام 1982.

— عضو مؤسس لاتحاد الكتاب الإيرانيين.

— صدرت له عدة دواوين شعرية نذكر منها :

* مانفست [البيان]، طهران 1948.
* هواى تازه [الجو الجديد]، طهران 1957.
* باغ آينه [حديقة المرآة]، طهران 1960.
* آيدا، درخت، خنجر وخاطره [آيدا، الشجرة، الخنجر والذكرى]، طهران 1964.
* مرثيه هاى خاك [مراثي التراب]، طهران 1970.

هذا بالإضافة إلى العديد من الدراسات والبحوث، كما أصدر ترجمات لأبرز الشعراء في أوروبا وأمريكا.

ترجمت أشعاره إلى اللغة الانجليزية والفرنسية والألمانية والروسية والإيطالية.

وَصْــلٌ

أَنَا ٱلَّذِي حَمَلْتُ كُلَّ متاعبي
عن هذه القمة الرهيبة،
أنا ذاك الذي وضع القَدَمَ على صَليبِ السُّقُوطِ
صَائِحاً بِهَامَةٍ عاليَّة،
أَنَا الذِي خَلَعَ مِسْمَارَ الصَّليبِ من الكَفِّ، بِالأَسْنَانِ.

وصــل

منم كه سرگر دانی هایم راهمه
تابدین تله جل جتا پیموده ام
منم پابر صلیب بازگون نهاده
باقامت به بلندی فریاد
منم میخ صلیب ازکف به دندان برکنده

اللعنــة

لَيْسَ فِي كلِّ المدينةِ مِصْبَاح
لَيْسَ في كلِّ النَّهارِ صَرْخَة
قلبي وحيدٌ كليلٍ بِلاَ نُجُوم
فَقَدْ عَقَدْتُ لِساني في فمي نَخْوَة
طريقي واضِحٌ،
لكن، قَدَمي مُتْعَبَة.
أَشْبَهُ بَطَلاً مُتْعَباً يُنْشِدُ أُنْشُودَةً قَدِيمَة لِلْفَتْحِ القَديم.

لعنــت

در تمام شهر چراغی نیست

در تمام روز نیست یك فریاد
چون شبان بی ستاره قلب من تنهاست
تا ندانند آنچه می سوزم من ازنخوت
در دهان بسته ست
راه من پیداست پای من خسته است
پهلوانی خسته را مانم که میگوید سرود کهنه فتح قدیمی را

لـيــلاً

أَنَا ذَلِكَ الرَّمَادُ الخَامِدُ، وفِي داخلي
شُعْلَةُ كُلِّ التَّمَرُّد،
أَنَا ذَلِكَ البَحْرُ السَّاكِنُ، وفي دَاخلي
صِيَاحُ كُلِّ الطوفان،
أَنا ذلك المُسْتَنْقَعُ المُظْلِمُ، وفِي داخلي
نَارُ كُلِّ الإيمان

شبـانــه

من آن خاکستر سردم که در من
شعله همه عصیانهایم ست
من آن دریای آرامم که در من
فریاد همه توفانها ست
من آن سرد آب تاریکم که در من
آتش همه ایمانها ست

سَمَكَـةٌ

إنِّي أُفكِّرُ

لَمْ يكنْ قلبي قطْ
هكذا
دافئاً أحمرْ :

أحسُّ
في أسوإ لحظاتِ هذا اللّيلِ ٱلَّذي يَلِدُ الْمَوْتَ
آلافٌ مِنْ عُيُونِ الشَّمْس
في قَلْبِي
تفورُ بالإيمانْ،

أُحِسُّ
في كُلِّ رُكْنٍ وَزاويةٍ مِنْ بَراري هذا اليأسِ
آلاَفٌ مِنَ ٱلْغَابَاتِ النَّاضِرهْ
فجْأةً
تنْمُو من الأرْض.

آهِ، أَيُّهَا الإِيمانُ الضَّائِعُ
والسَّمكةُ الهاربةُ داخل أحواضِ المَرَايَا
أنا الآن ! البِرْكةُ الصّافيَةُ مسحوراً بالعِشْقِ
اِتَّخِذْ طريقَكَ إلَيَّ مِنْ أَحواضِ الْمَرايا !
إنِّي أفكِّرُ
لم تكُنْ يَدِي قطْ
هَكَذَا
سعيدةً قويّهْ :

وأحِسُّ
أنّ في عينيَّ
في فَورانِ الدَّمْعِ الدَّمويّ
تتغنّى شمسٌ لا تغرُبْ

وأُحِسُّ
الآنَ
في كلِّ عِرقٍ،
وكلِّ نبضةِ قلبٍ
حاديَ قافلةٍ يقرعُ أجراسهْ.

في ليلةٍ
أتاني عارياً
كروح ماءٍ
السّمكتانِ في الصَّدْرِ، وفي اليدِ المرآةْ
وخُصْلاتُ الشَّعْرِ المبلَّلةُ متداخلةٌ كالطَّحالبْ

وصرخْتُ من أعتابِ هذا اليأسِ :
آهِ ! أيُّها الإيمانُ المُستعادُ،
لن أتركَكَ ثانيةً.

ماهى

من فكر مى كنم
هر كَز نبوده قلب من
اين كَونه
كَرم وسرخ :

احساس مى كنم

(*) العنوان الأصليّ باللغة الفارسية : «ماهي»، ضمن : ديوان باغ آينه [حديقة المرآة]، طهران، 1960.

در بدترین دقایق این شام مر كَزای
چندین هزار جشمه خورشید
در دلم
می جوشد از یقین؛
احساس می كنم
در هر كنار وكَوشه این شوره زار یأس
چندین هزار جنكَل شاداب
ناكَهان
می روید از زمین.

آه ای یقین كَمشده، ای ماهی كَریز
در بر كه های آینه لغزیده تو به تو !
من آبكَیر صافیم، اینك ! به سحر عشق؛
از بر كه های آینه راهی به من بجو !

من فكر می كنم
هر كَز نبوده
دست من
این سان بزركَ وشاد :

مرثيةٌ للآخرين :

العربـات

العرباتُ القادماتُ مِن تلكَ النَّاحِيَة
بضَوْضَاءِ حَديدِهَا
كَيْ تملأً سَمْعَ زَمانِنا.

العَرَباتُ القادِماتُ مِنْ ذلكَ الزَّمَن،

لم يَنهضْ لها الجَوْعَى،
لأنَّ رائحةَ الخُبز السّاخِنِ لم تفُحْ من أحْمالِها.

لم يَنهضْ لها العرايا،
لأنَّ حفيفَ المَلابِسِ لم يَبْدُ مِنْ أَحْمالِها

لَمْ يَنْهضْ لها السُّجنَاء،
لأنَّ أحمالَها لم تَضُمَّ حبلَ المِشنقةِ ومِشْعَلَ الحُرِّيَّهْ

لَمْ يَنهَضْ لها المَوْتَى،
فَلاَ أَمَلَ في أَنْ يكون قائِدُوها ملائكهْ.

العرباتُ القادِمَاتُ مِنْ تِلك النَّاحِيةِ
بضَوْضاءِ حديدِها
كيْ تملأَ سَمْعَ زَمانِنا.

الْعَرَبَاتُ القادِماتُ مِنْ ذلكَ الزَّمانْ،
لَمْ تحْمِلْ مَعَها مِنْ أَمَلْ.

مرثيه براى مرد كَان ديكر...

ارابه ها

ارابه ها ئى از آن سوى جهان آمده اند
بى غوغاى آهن ها
كه كَوش هاى زمان ما را انباشته است.

(*) العنوان الأَصليُّ باللغة الفارسية : «مرثيه براى مر دكَان ديكر...»، ضمن : ديوان باغ آينه [حديقة المرآة]، طهران، 1960.

ارابه ها ئی از آن سوی زمان آمده اند.

کَر سنکَان از جای بر نخاستند
چراکه از بار ارابه ها عطر نان کَرم بر نمی خاست

بر هنکَان از جای بر نخاستند
چراکه از بار ارابه ها خش خش جامه هائی برنمی خاست

زندانیان از جای بر نخاستند
چراکه محموله ارابه ها نه دار بود نه آزادی

مرد کَان از جای برنخاستند
چراکه امید نمی رفت تا فرشتکَانی رانند کَان ارابه ها باشند.

ارابه ها ئی از آن سوی جهان آمده اند
بی غوغای آهن ها
که کَوش های زمان ما را انباشته است.

ارابه ها ئی از آن سوی زمان آمده اند
بی که امیدی با خود آورده باشند.

الحِقْدُ الطَّافِحُ

كَتَبْنَا وَبَكَيْنا
ورقصْنَا ضاحِكِينْ
قَدَّمْنا أنفُسَنَا قرابينَ،
صَارخينْ.
ولم ينتبهْ لنا أحدْ.

(*) العنوان الأصليُّ باللغة الفارسية : «ازنفرتي لبريز» [«الحقد الطافح»]، ضمن : ديوان باغ آينه [حديقة المرآة]، طهران، 1960.

هناكَ بعيداً، ذاتَ مرَّةٍ،
قدْ شنَقوا رجلاً،
ولم يجرؤْ أحدٌ أن يرفِعَ رأسهْ.

جلسْنا وبَكَيْنا
وَهَجرْنَا أَجْسَادَنا،
صارخيينْ.

از نفرتي لبريز

ما نوشتيم وكَريستيم
ما خنده كنان به رقص برخاستيم
ما نعره زنان از سر جان كَذشتيم...

کس را بروای ما نبود.
در دور دست مردی را به دار آویختند :
کسی به تماشا سر برنداشت

ما نشستیم وکَریستیم
ما با فریادی
از قالب خود بر آمدیم.

قصيدتان

ألكساندر بوشكين
ت. عن الروسية : إدريس الملياني

الشاعر

مادام أبو للو لم ينادِ الشاعرَ بعدُ
إلى التضحية المقدسة
فإنه يستغرق خاملاً
في هموم التافهين من عِلْية القوم
بينما قيثارته المقدسة خرساء
وروحه تستعذب النوم البارد
وبين أبناء الدنيا الحقراء
ربما كان أحقرهم جميعاً.

لكن، ما أن تطرقَ الكلمةُ الرائعة
سمعه المرهف
حتى تنتفضَ فيه روح الشاعر
كنسر صحا من سبات.
فيحسّ بالضجر وسْط ملاهي العالم
ويتحاشى أقاويل الناس
ولا ينحني برأسِه الشامخ
أمام قدميْ صنَم الدهماء
ويركض، غريباً، قَطوباً
مفعماً بالقلق والأصوات
على شواطىء الأمواج الموحشة
وفي غابات السنديان المترامية الأصداء...

ПОЭТ

Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон,
В заботах суетного света
Он малодушно погружен;
Молчит его святая лира;
Душа вкушает хладный сон,
И меж детей ничтожных мира,
Быть может, всех ничтожней он.

Но лишь божественный глагол
До слуха чуткого коснется,
Душа поэта встрепенется,
Как пробудившийся орел.
Тоскует он в забавах мира,
Людской чуждается молвы,
К ногам народного кумира
Не клонит гордой головы;
Бежит он, дикий и суровый,
И звуков и смятенья полн,
На берега пустынных волн,
В широкошумные дубровы...

1827

* * *

إلى الشاعر

(سونيتة)

أيها الشاعر ! لا تغترّ بإعجاب الناس.
فالمديح الحماسيّ سَرعان ما يتلاشى في الضجيج العابر
اسمع حكم الحمقي وضحكَ الجمهور البارد
لكن أنت ابق ثابتاً، هادئاً وعبوساً.

أنت ملك : عشْ وحيداً. وعلى طريق الحرية
امض إلى حيث يقودكَ عقلكَ الحرّ
زيِّنْ بنات أفكارك الجميلات
ولا تأمَلْ جزاءً لقاءَ عملك النبيل.

جزاؤكَ فيكَ. وأنت وحدكَ حكَمُ نفسك الأكبر
تستطيع، أفضل من الجميع، أن تقدّر عملك.
فهل أنت راضٍ عنه ؟ أيها الفنان الصارم !

راضٍ ؟ إذن دعِ الجمهور يشتمْ
ويبصقْ على المذبحِ، حيث تتقدُ نارك
ويحركْ في نزق الأطفالِ أثا فيَكَ الثلاث.

1830

ПОЭТУ

Сонет

Поэт! не дорожи любовию народной.
Восторженных похвал пройдет минутный шум;
Услышишь суд глупца и смех толпы холодной,
Но ты останься тверд, спокоен и угрюм.

Ты царь: живи один. Дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный ум,
Усовершенствуя плоды любимых дум,
Не требуя наград за подвиг благородный.

Они в самом тебе. Ты сам свой высший суд;
Всех строже оценить умеешь ты свой труд.
Ты им доволен ли, взыскательный художник?

Доволен? Так пускай толпа его бранит
И плюет на алтарь, где твой огонь горит,
И в детской резвости колеблет твой треножник.

1830